ИСКУССТВО КИНО

3
1971

Да здравствует
XXIV съезд
Коммунистической партии
Советского Союза!

ИСКУССТВО КИНО

1971 3

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 4-й стр. обложки — кадры из документального фильма «Крестьяне» (ЦСДФ, режиссер И. Галин)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
В партийном строю

5
Л. Кулиджанов Высота наших идеалов

СЛОВО О ПАРТИИ

14
Михаил Жаров Партийная работа

16
Л. Чурсина Время героики

18
Б. Кимягаров Между двумя съездами

21
Н. Левицкий Образная сила документа

26
Р. Нахапетов Отправная точка

29
Семен Туманов Образы ленинцев

37
С. Герасимов Цели неизменны!

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

60
И. Вайсфельд Уроки интернационализма

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

72
И. Сэпман Героическая судьба

78
Л. Закржевская На пороге великой жизни

84
Евгений Кригер Секрет успеха

89
Ф. Ноделъ Адрес: новое поколение

96
Роман Кармен Рядом с солдатом

121
В. Шкловский Книга про Эйзенштейна

ЗА РУБЕЖОМ

144
Даль Орлов Лейпциг: люди, фильмы, голуби

158
Филип Боноски Братья Рокфеллеры пропагандируют «революцию»

166
Фильмография

СЦЕНАРИЙ

168
Борис Медовой, Василий Смирнов, Инна Туманян Присвоить звание Героя...

ИСКУССТВО
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Lev Kulidjanov In the Party Ranks (page 1).
The Loftiness of Our Ideals (page 5). Article of the first secretary of the Cinematographists' Union board about the film-makers' tasks regarding the forthcoming XXIV Party congress.

A WORD ABOUT THE PARTY

Mikhail Zharov Party Work (page 14).

Ludmila Chursina. The Time of Heroic Spirit (page 16).

Boris Kimyagarov. Between the Two Congresses (page 18).

Nikolai Levitsky. Imaginative Force of the Document (page 21).

Rodion Nakhapetov. The Starting Point (page 26).

Semyon Tumanov. The Images of the Leninists (page 29).
Well-known Soviet cinéasts are summing up the results of their creative work.

Sergei Gerasimov. Aims — Constant (page 37).
Report at the IX plenum of the Cinematographists' Union.

Ilya Vaisfeld. The Lessons of Internationalism (page 60).
Article about the multinational character of the Soviet cinema.

NEW FILMS

Isolda Sepman. Heroic Fate (page 72).
Review of the film «Salute, Maria!» (Lenfilm).

Ludmila Zakrzhevskaya. On the Threshold of the Great Life (page 78).
Review of the film «Young Man Friedrich Engels» (Sojuzmultfilm — DEFA-GDR).

Evgeny Krieger. The Secret of Success (page 84).
Review of the film «The Dedication» (Sverdlovsk Film Studios).

Felix Nodel. Address: the New Generation (page 89).
Review of the film «Pass the Threshold» (M. Gorky Film Studios).

Roman Karmen. At the Soldier's Elbow (page 96).
War time memoirs of the prominent Soviet documentary film maker.

Viktor Shklovsky. A Book About Eisenstein (page 121).
Chapters from the book (continuing).

ABROAD

Dal Orlov. Leipzig: People, Films, Doves (page 144).
Review of the films shown at the XIII International Film Festival in Leipzig.

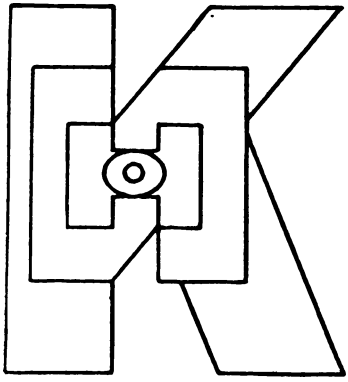
Philip Bonosky. Brothers Rockefeller Present «Revolution» (page 158).
Critical article about some films presented at the VIII New-York Film Festival.

Filmography (page 166).

SCRIPT

Boris Medovoy, Vasily Smirnov Inna Tumanyan. To Award the Title of a Hero.. (page 168).

Адрес редакции: Москва А-319 ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72 А04701. Подписано к печати 19/II 1971 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 41800 экз. Заказ 785. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.



В партийном строю

Сегодня страна наша рапортует XXIV съезду родной Коммунистической партии о проделанной работе, об успехах во всех областях жизни. Рапортуют коллективы, и каждый из нас внутренне отчитывается сегодня перед партией, подводит итоги, думает о том, как с еще большей отдачей, с максимальной мобилизацией сил посвятить себя служению народу, осуществлению перспектив, которые намечаются съездом на будущее.

Каждая новая пятилетка — очередная ступень на историческом пути нашего восхождения к коммунистическому обществу. Прошедший год — год Ленинского юбилея и двадцатипятилетия Победы над фашизмом — достойно завершил восьмое плановое пятилетие самоотверженного труда народов Советской страны, созидающих материально-техническую базу коммунизма. На рубеж девятой пятилетки Союз Советских Социалистических Республик вышел полный жизненной мощи и энергии. Намного возрос экономический потенциал страны, усилилась ее оборонная мощь, все более крепнет морально-политическое единство общества, сплоченного вокруг ленинской партии.

Грандиозна панорама нашего строительства! Социалистическая индустрия дает ныне за четыре дня столько продукции, сколько до революции вся российская промышленность производила за год. История нашего земледелия не знала такого урожая зерновых культур и хлопка, какой был собран на полях страны в прошлом году.

Экономическая стратегия Коммунистической партии ясна и определенна: углубляя научно-техническую революцию, повышать темпы и эффективность производства, соблюдать гармоническую пропорциональность в развитии всех групп и отраслей социалистического хозяйства.

Высшая цель этой экономической стратегии — благо и счастье каждого советского человека.

Богаче, разнообразнее, сложнее становится год от года духовная жизнь народа. Все более широкие массы людей приобщаются к высотам человеческой культуры, обретают глубокое понимание тех интеллектуальных ценностей, которые в обществе, разделенном на антагонистические классы, считаются принадлежностью лишь духовной элиты. Никогда мир не знал такого развития человеческой личности! В нашей стране обретает реальное воплощение великий принцип, сформулированный Марксом: «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех».

Труженики советского социалистического искусства горды своим участием в победах советской, истинно массовой культуры, достигнутых под мудрым водительством партии. Но одновременно они остро сознают, как еще велик их долг перед народом, как много еще предстоит сделать.

Необычайно многообразна и сложна жизнь, которую призвано отражать и осмысливать советское искусство, и в том числе искусство кинематографа, как самое важное, самое массовое из искусств. Экономическое, социальное, духовное развитие общества требует сегодня от кинематографистов умножения усилий в ярком отражении и исследовании тех радостных перемен, которые в обществе происходят. Для этого необходимо в совершенстве владеть современными методами познания жизни, во всеоружии партийной идейности, твердо следуя принципам социалистического реализма, сделать жизненные процессы достоянием искусства, помогая народу созидать будущее, активно участвуя в этом историческом созидании.

Из жизни в искусство, из искусства в жизнь — таков диалектический путь наших творений.

Советский кинематограф всегда стремился подняться на уровень задач, которые выдвигало время на всех этапах истории, был верен курсу, который на карте эпохи прокладывала наша партия. Считая своей главной целью воспитание нового человека социалистического и коммунистического общества, Человека с большой буквы, советское кино адресуется к самому широкому зрителю. Наше киноискусство выступает как мудрый и чуткий учитель, старается вооружить зрителя политически, социально, обогатить эстетически. Советский кинематограф — мощнейшее оружие революции.

Пламенный глашатай великих завоеваний социализма, благородных коммунистических идеалов, советское киноискусство — искусство глубоко народное и партийное, ибо у него нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа и партии. Оставаясь верным своему призванию летописца ленинской эпохи, советское кино стремится осваивать все новые пласты жизни, умножать идейно-эстетические богатства. За последние годы нашим кинематографом создано немало значительных фильмов. Разнообразные по темам и жанрам, по стилю и художественному почерку, лучшие картины отобразили славные страницы революционной истории, воссоздали образы В. И. Ленина и его соратников, образы участников гражданской войны, великой битвы с фашизмом, показали рядовых и командиров великой коммунистической армии труда.

Среди фильмов о Ленине, созданных в последние годы, Государственными премиями отмечены такие произведения, как «Ленин в Польше», «Сердце матери», признания заслужил ряд документальных и научно-популярных лент.

Зритель высоко оценил фильмы «Никто не хотел умирать», «Железный поток», «Твой современник», «Мертвый сезон», «Небо нашего детства», «Николай Бауман», «Степень риска», «Это мгновение», «Влюбленные», «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», «У озера», «Начало».

Значительным событием культурной и общественной жизни стал выход на экран первых фильмов эпопеи «Освобождение». Порадуют зрителя фильмы «Король Лир», «Бег», «Салют, Мария!». Государственной премией в 1970 году увенчан творческий труд художников, создавших картины «Доживем до понедельника» и «Чехословакия, год испытаний».

Особого значения исполнен тот факт, что Государственные премии присуждены кинопроизведениям, посвященным

темам современности. Ибо современность — генеральная тема советского кинематографа. Глубокое осмысление действительности, ее достижений, проблем и противоречий, серьезный разговор о том, как воплощается в жизнь гениальное ленинское учение,— в этом прежде всего видят свою задачу советские кинематографисты.

И тут надо сказать, что удач на нашем счету в художественной разработке важнейших проблем жизни могло бы быть больше.

Сегодня остро необходимы картины, глубоко отражающие новые социальные явления, которые вызваны к жизни экономической реформой, порождены научно-технической революцией, картины, зримо, ярко, образно показывающие участие масс в управлении страной, воспитывающие в зрителях высокое чувство исторической ответственности за осуществление ленинских предначертаний.

В особом долгу кинематографисты перед героическим рабочим классом. Трудно назвать серьезные, впечатляющие картины последних лет, посвященные героическому труду советских рабочих. Здесь документальный кинематограф идет впереди игрового — вспомним хотя бы такие ленты, как «Шахтерский характер», «Без легенд».

Нельзя утверждать, что экран обходит тематику, которую принято называть деревенской. Фильмы о сельской действительности время от времени появляются на экране. Но в большинстве случаев их авторы питаются сведениями о деревне многолетней давности, повторяя свои и чужие произведения прошлых лет. Жизнь советского села ушла далеко вперед! Крутые изменения происходят в социальных отношениях, в человеческой психологии, на смену решенным проблемам время принесло новые. Однако вся эта живая жизнь, интересная, бурная, зачастую остается за границами киноискусства.

Боевые традиции советского кино, великие задачи, которые поставит перед всем народом XXIV партийный съезд, обязывают кинематографистов с большей активностью участвовать в сотворении нашего завтра.

Естественно, что пристальный интерес многих художников советского кино обращен к проблемам коммунистического воспитания, к произведениям, трактующим морально-этические вопросы. Мы уже упоминали удостоенный Государственной премии фильм «Доживем до понедельника». Заслужили высокую оценку зрителей картины «Три дня Виктора Чернышева», «Обвиняются в убийстве», «Влюбленные». Вокруг таких картин ведутся жаркие споры людей, озабоченных общим делом, думающих о завтрашнем дне своей страны и потому относящихся к воспитанию нового поколения как к первостепенной, близкой своей заботе.

Мы—интернационалисты. И тема пролетарского интернационализма, неотделимого от социалистического патриотизма, всегда занимала и занимает художников нашего кино. Идеями равенства трудящихся всех наций и народов, нетерпимостью к любым видам и проявлениям великодержавного шовинизма и буржуазного национализма пронизано с самых первых дней творчество советских мастеров кино. Чувство интернационализма — органическая черта произведений нашего кинематографа.

Свыше 120 полнометражных картин в год дает наша киноиндустрия, и среди них весомая доля — ленты, созданные на республиканских студиях. Нельзя не радоваться тому, каких подлинных высот в искусстве достигли многие из национальных кинематографий. Ярко заявляют о себе все новые и новые имена молодых талантливых художников в разных национальных отрядах советского киноискусства. Интенсивный процесс взаимовлияния и взаимо-

обогащения наших национальных кинематографий — одно из свидетельств жизненной силы социалистического строя, плодотворности ленинской национальной политики, дружбы советских народов.

Мы живем в период острой идеологической борьбы между миром социализма и миром капитализма. И в этой борьбе нельзя занимать оборонительную позицию, нужно вести активное наступление на буржуазную идеологию, утверждая наши коммунистические идеалы, рассказывая правду о нашей жизни, активно противостоять пропагандистским ухищрениям врагов прогресса и социализма.

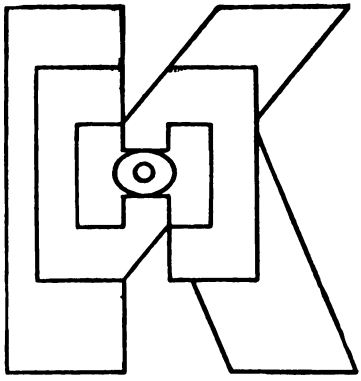
Идеологический фронт сегодня — один из самых важных фронтов борьбы за коммунизм, борьбы за мирное сосуществование государств, за мир во всем мире.

Киноискусство социализма обязано принять активное участие в этой борьбе за умы и сердца людей—во имя светлого будущего нашего народа и всех народов мира.

Не раз уже наши картины, притягательные для миллионных масс своими идеями социализма, встречали восторженный прием и на международных фестивалях и у зрителей кинотеатров в странах Запада и Востока. Буржуазное искусство преподносит массам ленты, отравленные ядом безверия, болезненной эротики, фильмы жестокие, патологические, — этим оно пытается добиться успеха у зрителя. Наши кинопроизведения противопоставляют этому высокую нравственность, чистоту и духовность человека.

В сложном калейдоскопе сегодняшнего мира четко проявляется генеральная тенденция эпохи — глобальное распространение идей социализма, завоевывающего на свою сторону все новых и новых сторонников.

Мы, кинематографисты первой страны социализма, вместе с нашими коллегами из стран великого социалистического содружества со всей полнотой ответственности понимаем свою роль в историческом деле духовного формирования нового человека. Глубоко сознаем, как серьезна задача воплотить на экране образ героя, который с вдохновенным энтузиазмом строит день сегодняшний, создает прекрасное будущее, ведомый вперед великой партией коммунистов.



Высота наших идеалов

Л. Кулиджанов

Годы, прошедшие после XXIII съезда КПСС, были богаты событиями. Мы отпраздновали Ленинский юбилей. Исторической вехой стало Московское Совещание коммунистических и рабочих партий. Успешно завершена восьмая пятилетка. Международная жизнь ознаменована новыми миролюбивыми акциями нашего государства. В стране выросли сотни новых заводов, электростанций, школ, больниц, выстроены новые миллионы метров жилья. Дальнейшее развитие получила советская наука, замечательны ее свершения — от лунохода до открытия новых месторождений железа, угля, нефти, газа, золота. Мы подходим к XXIV съезду партии сильнее, богаче, образованнее, чем были пять лет назад.

В эти дни, когда мы оглядываем пройденный страной путь, каждый из нас думает и о себе, о своих товарищах, о своем деле, естественно воспринимая его как часть общенародного дела. Потому и я обращаюсь сейчас к моим коллегам-кинематографистам, думаю об удачах и неудачах нашего киноискусства последних лет, о роли кинематографа в жизни нашего общества, в великом деле строительства коммунизма.

На наших творческих конференциях, на семинарах и пленумах нашего союза в большинстве докладов, сообщений, так же как в нашей кинематографической прессе, всегда преобладает критический пафос, в обмене мнениями неизбежно возникают разговоры об отставании киноискусства от жизни. Это не кажется мне ни случайным, ни несправедливым, ни тем более злонамеренным. Ведь общество, в котором мы живем и которому служим своим искусством, развивается необыкновенно интенсивно. Во всех сферах нашей жизни — в политической, экономической, духовной — происходят бурные процессы, обусловленные все более глубоким осознанием роли и ответственности первого в мире государства трудящихся на международной арене, твердой решимостью нашего народа поддерживать в мире добрую волю и справедливость, обострившейся борьбой двух противостоящих идеологий, главенствующим положением нашей страны в научно-технической революции, гигантскими трудовыми свершениями, свидетелями которых мы являемся, ростом экономики и культуры и многими, многими другими факторами, перечислять которые можно долго. И главное, может быть, самое главное для работника искусства — увидеть в этом мире наших побед рождение, формирование нового человека, показать наследника славы своих отцов, совершивших революцию и отстоявших ее в гражданской войне, строивших гиганты первых пятилеток, освободивших народы мира от фашистского варварства, — человека, который как бы понес эту драгоценную эстафету дальше, из нынешних лет в будущее столетие.

Мне недавно довелось прочитать записки Героя Социалистического Труда Владимира

Затворницкого, рабочего человека, строителя. Озаглавлены они «Семьсот первый этаж»— в этом названии как будто обозначена высота наших достижений, и это точно измеренный реальный труд, дело рук советского рабочего. Не буду подробно говорить о том, что записи эти необыкновенно интересны острыми наблюдениями, меткими характеристиками, серьезными рассуждениями о настоящем и будущем строительстве столицы, скажу лишь о поразивших меня эпизодах. В первом речь идет о том, как автор записок, молодой паренек с Тамбовщины, начинал свою жизнь московского каменщика в первые послевоенные годы. Застенчивый, восторженный, наивный, он с изумлением взирал на открывшийся ему просторный мир, хотя мир этот был устроен, с сегодняшней точки зрения, весьма скромно, а во многом и скудно. И вот в заключительном эпизоде с юмором и с необыкновенной добротой описан приход на стройку — в бригаду прославленного уже мастера-монтажника — сегодняшнего выпускника профтехучилища. В. Затворницкий приводит диалог, что состоялся на строительной площадке между ним, возведшим семьсот этажей Москвы, и новичком, заявившим при знакомстве автору записок: «Мы вас в училище проходили».

Не могу отказать себе в удовольствии процитировать часть этого разговора, тем более что он скажет больше, чем любой пересказ:

« — Москвич? — спросил я.— Где родился?

— В Сокольниках. А что?

— Да так просто,— а сам подумал: жаль, конечно, мог бы ты, Володька, родиться в пятьдесят первом году в том самом доме на Песчаной, который я для тебя построил. Вполне приличный получился бы конец для моего очерка.

— Что там движется? — спросил я.

— Панелевоз марки НАМИ-790.

— И что же он везет?

— Блоки фриза БВ номер 24, но это нерентабельно. Едут с недогрузом.— И поглядел на меня с укоризной: чего это я задаю ему столь примитивные вопросы.

— А катали что такое — знаешь?

— Что-то древнее,— ответил Володя с улыбкой.— Мы этого не проходили.

— Древнее, говоришь?— вмешался Хуснетдинов.— А я вот эти тачки, между прочим, своими руками на этажи закатывал. Выходит, и я древний?

— Так я не про вас.— Володя смутился лишь на мгновение. — Вы с тех пор, наверное, сами переквалифицировались?

— Он бы в пионеры хотел переквалифицироваться,— хохотнул Поботкин...

— Если ты такой грамотный, тогда скажи,— продолжал Хуснетдинов,— как рассчитать планировку внутри квартала?

— Это сложно. Тут компьютеры нужны.

— Ишь ты,— восхитился Борис Лисов.— Он и про компьютеры знает.

— Ну а как с выбором? — спросил я.— Окончательно решил на верхотуре обосноваться или только в гости пожаловал?

— В институт убежит,— засмеялся Поботкин.— Такую он на своем компьютере программу жизни рассчитал.

— Об институте пока не думаю. Вот и ваш бригадир институтов не кончал.

— Оказывается, ты меня в самом деле проходил? — снова удивился я.— А как мою дочку зовут? Такого вопроса вам на экзамене не задавали?

— Это только про космонавтов сообщают,— живо парировал Володя.

— Тогда правильно его завербовали,— заключил Хуснетдинов.— Хороший вербовщик — это, брат, великое дело.

— Что такое вербовщик? — удивился в свою очередь новичок.

А я подумал не без зависти: с компьютерами он запанибрата, а что такое вербовщик — слыхом не слыхивал. И подумалось, что парень обоснуется в бригаде, будет строить не только Москву восьмидесятых годов, но и увидит ее на рубеже веков...»

По-моему, приведенный отрывок не нуждается в комментариях.

Я его просто вижу — этого молодого паренька, рабочего человека конца шестидесятых, которому предстоит шагнуть в двухтысячные годы. Он начинает свой путь с дру-

гой отметки, чем его отец, или, тем более, его дед. Он осмысливает гигантское количество политической, научной, технической и какой угодно информации, он испытывает иную потребность в духовной пище, и вопрос, занимавший нас несколько лет назад: «физики или лирики?»,— вызовет у него снисходительную улыбку.

В облике нового человека, конечно же, нет ничего единообразного, напротив, все они — люди очень разные. Но есть общее, отличающее человека сегодняшнего дня, выделяющее нынешнее поколение. Вот это новое и должен заметить, исследовать и показать наш экран.

Конечно же, искусство, в частности киноискусство, не всегда идет параллельно со временем, развиваясь синхронно с ростом этого нового человека. Подчас мы отстаем от главного содержания внутренней жизни страны. И каждый кинематографист, ответственно относящийся к миссии искусства, естественно, с горечью сознает это отставание. Однако в такой самокритике — только половина правды, и сегодня, в канун этапного для нашего развития события — XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза,— не отмахиваясь от критики, не откидывая в сторону самокритику (ибо без них невозможно существование искусства), я бы хотел поговорить о том, каково же сейчас положение на кинематографическом фронте.

Думается, нет нужды еще и еще раз обращаться в далекое прошлое и вспоминать нашу кинематографическую классику. Кто не помнит фильмы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», созданные великими зачинателями советской кинематографической школы Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко?! На этих фильмах училась не только советская, а в значительной мере и мировая кинематография. Кого нужно сегодня убеждать в непреходящем значении «Встречного» и «Чапаева», «Члена правительства», «Великого гражданина», «Комсомольска», «Веселых ребят», «Трактористов», «Депутата Балтики», трилогии о Максиме, «Мы из Кронштадта», таких фильмов, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем»?

Для кинематографистов годы, прожитые страной между двумя съездами нашей Коммунистической партии, — время неустанных поисков, напряженной работы на передовых рубежах социалистического искусства.

Фильмы, воспевавшие героику современности, пристально исследовавшие жизненные проблемы, многогранный духовный мир советского человека, вступающего в семидесятые годы. Фильмы, вновь и вновь прокладывавшие путь в наше сегодня — от незабываемых дней Октября, дней революции, фильмы, запечатлевшие бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной, восславившие годы героизма и созидания, пройденные страной под водительством партии Ленина.

На журнальных страницах перед вами пройдут фотокадры из произведений кинематографа, появившихся в период между XXIII и XXIV съездами КПСС. Разумеется, это лишь малая часть той широкой жизненной панорамы, которая прошла перед кинообъективами мастеров экрана за минувшие годы. Но и она свидетельствует об уверенном пульсе современного многонационального советского киноискусства, его идейной целеустремленности, широте поисков, его движении вперед к новым открытиям.

«ЖИВОЙ ЛЕНИН» (ЦСДФ)

Поколение советских людей, пережившее Великую Отечественную войну, наверняка с благодарностью и волнением вспоминает «Радугу», «Секретаря райкома», «Непокоренных», «Два бойца», «Нашествие», «Машеньку», боевые киносборники, наконец, замечательные документальные фильмы, созданные на материале военной хроники, заснятой нашими героическими операторами, воевавшими с киноаппаратом в руках. У нас на памяти и послевоенные фильмы «Молодая гвардия», «Тарас Шевченко», «Сельская учительница», «Академик Иван Павлов», «Большая семья»... Я перечислил едва ли три десятка фильмов, а ведь любой школьник может исписать страницы только названиями картин, которые мы помним и любим за то доброе, что они принесли в нашу жизнь.

В Болгарии есть памятник советскому солдату-освободителю. Называют его Алешей, как героя фильма «Баллада о солдате»—Алешу Скворцова...

Я был свидетелем триумфального успеха фильма «Судьба человека» во Франции, в маленьком приморском городке, где осело много испанцев, покинувших родину после воцарения франкистского режима. Я видел слезы на глазах этих людей, не склонных к сентиментальности...

Если бы сейчас вновь выпустить в широкий прокат «Летят журавли», я уверен, тысячи людей пошли бы в кинотеатры и у нас и за границей...

Однако вернусь к молодому рабочему, описанному В. Затворницким, и позволю себе пофантазировать на другую тему: какую роль сыграло киноискусство в жизни нынешнего юноши, что оно означало в процессе формирования человека, сегодня вступающего на трудовое поприще, человека, родившегося в 1951 году?

Вспомним в первую очередь фильмы, которые, убежден, видел этот молодой человек. Конечно, «Коммунист», «Председатель», «Гамлет», «Девять дней одного года», «Никто не хотел умирать», «Живые и мертвые», «Твой современник», «Война и мир», «Дневные звезды», «Мертвый сезон», «Доживем до понедельника», «Освобождение», «У озера», «Начало». Увидит он недавно законченные «Бег», «Король Лир», «Салют, Мария!»... Это фильмы крупные. А ведь были за эти годы созданы и картины, не входящие в «обойму», изрядно и незаслуженно забытые, которые мог видеть сегодняшний молодой человек и которые наверняка оставили в его душе добрый след: «Тревожная молодость», «Два капитана», «Овод», «Бессмертный гарнизон», «Весна на Заречной улице», «Солдаты», «Высота», «Сережа», «Дело было в Пенькове», «Я шагаю по Москве», «Прощайте, голуби», «Вступление», «Ко мне, Мухтар!». Он мог видеть и веселые комедии Рязанова и Гай-

«ЛЕНИН. ДОКУМЕНТЫ, ДАТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ» (ЦСДФ)

«ПО ЛЕНИНСКОМУ ПЛАНУ» (ЦСДФ)

дая, документальные фильмы Кармена, Копалина, Кристи, Лисаковича, научно-популярные — Згуриди, Долина, Тяпкина, и каждый из фильмов, одни больше, другие меньше, открывал ему что-то новое, учил благородству, мужеству, нетерпимости к духовному уродству любого сорта. Каждый из этих фильмов, в разную силу, учил его гражданственности. И я убежден, что он видел не только то немногое, что я перечислил, ибо каждый день в наши кинотеатры приходит 13 миллионов зрителей, и большую их часть составляет молодежь.

Огромная цифра — 13 миллионов — превращается в поистине астрономическую, если подсчитать количество зрителей в наших кинотеатрах за год, да еще прибавить многомиллионную телеаудиторию, просматривающую наши фильмы на голубом экране. Эти цифры уже сами по себе определяют то место, которое киноискусство занимает в духовной жизни общества, и ту жадную тягу к культуре, которая это общество отличает. Это взаимодействие, взаимовлияние и взаимообогащение и составляет главную силу и красоту советского кино, его главный смысл: миллионы молодых людей, сверстников того паренька, с которым я познакомился на страницах очерка В. Затворницкого, являются адресатами нашего искусства и его вдохновителями. Они требуют от кинематографа истинной современности, идейно-художественной полноценности, правды, выраженной в глубоких человеческих характерах, потому что сами же в процессе своего роста воспринимали уроки, преподанные в лучших наших фильмах. Но эти же цифры диктуют и меру ответственности каждого кинематографиста перед народом.

В приветствии ЦК КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Совета Министров СССР, обращенном к кинематографистам в дни празднования пятидесятилетия советского кино, было сказано:

«В нашей стране кино впервые стало великим, подлинно народным искусством, его выдающиеся произведения получили заслуженное признание во всем мире и выполняют важную роль в приобщении самых широких трудящихся масс к богатствам передовой культуры».

Эти высокие слова еще раз подтверждают истинное место и истинное значение киноискусства в жизни нашей страны, в воспитании ее нового гражданина.

Я обращаюсь мыслью к тем людям, трудом и талантом которых создана великая кинематография, к сценаристам, режиссерам, операторам, актерам, художникам, к декораторам и осветителям, к людям многих других кинематографических профессий, и думаю о них с уважением, которого заслуживают

«СЕРДЦЕ МАТЕРИ» (Киностудия имени М. Горького)

«СЕМЬЯ КОЦЮБИНСКИХ» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко)

самоотверженно, подчас в очень сложных условиях работающие труженики, сознательно поставившие себя на службу народу, партии, коммунизму.

Однако чем выше мы ценим свое искусство, тем меньше у нас возможностей заслониться успехами от нерешенных проблем, от досадных срывов, от справедливых нареканий в наш адрес.

Как мы знаем, в статье «Партийная организация и партийная литература» и в других своих работах В. И. Ленин неизменно связывает партийность с политической определенностью, основанной на отчетливом понимании своего классового положения, своих классовых интересов и позиций. Партийность, по мысли Ленина, требует при оценке любого события, явления, факта прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы. Партийность в современных условиях — это убежденная, последовательная борьба за великое дело ленинской партии.

Обстановка обострившейся ныне идеологической борьбы требует повышения ответственности каждого из нас за идейную чистоту и целеустремленность искусства. Мы не можем допускать, чтобы на экраны выходили произведения, отравленные влиянием буржуазных идей, искаженно, лживо показывающие советскую жизнь.

В современных условиях остро встает вопрос и о преодолении неопределенности, расплывчатости в искусстве. Некоторые кинематографисты думают, что нравственная неопределенность, недосказанность делают фильм более интересным для современного зрителя — зрителю не навязываются готовые решения, моральные истины не разжевываются, жизненные уроки не преподносятся со школьной дидактичностью. Конечно, когда авторская мысль назойлива, когда авторская тенденция ведет к упрощению изображаемого, к схеме — зритель вправе восстать и очень часто восстает против такого примитивного, назидательного искусства. Но в данном-то случае речь идет о той нравственной недосказанности, которая противоречит идейным принципам, познавательным и воспитательным задачам искусства социалистического реализма.

Ведь утверждение и отрицание, любовь и ненависть тоже являются оружием познания. Между тем у нас на экране и по сей день появляются фильмы, направленность которых трудно уловить, фильмы, в которых нет внутреннего света активной гражданской мысли.

Обычно такого рода, такого типа произведения посвящены проблемам морали и быта. Показывая нравственные слабости своих героев, авторы этих произведений, очевидно, полагают, что сама констатация жизненных явлений поможет их преодолеть. Но оставаясь на позициях пассивного наблюдателя, художник неизбежно ослабляет силу произведения, его искусство становится монотонно-описательным, из него изымаются реальные страсти и столкновения людей, самим стилем своим такое искусство начинает имитировать унылую жизнь героев.

Для фильмов, о которых идет речь и которых, к сожалению, у нас не так уже мало, характерно живописание частного случая, взятого вне его реальных связей с другими явлениями, вне развития советского общества. Частный случай берется по принципу «и такое бывает». При этом акцент чаще всего ставится на мелочах и деталях, переползающих в наше сегодня из вчерашнего, а приметы нового остаются в тени, если вообще попадают в поле зрения художника.

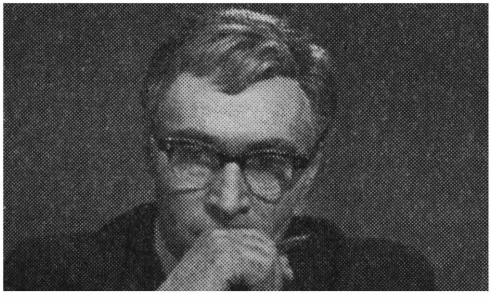
Сопоставляя неудачные фильмы последнего времени с выступлениями и рассуждениями их авторов, невольно приходишь к выводу, что такие понятия, как гражданственность и аналитичность искусства, у нас иногда используются только в одном из своих слагаемых — в критике имеющихся в жизни недостатков; изучение жизни сводится к наблюдению отрицательных явлений, а общественная роль искусства — к тому, чтобы просигнализировать об этих явлениях. Но такой подход к жизни неизбежно обедняет искусство, его реализм!

Вспомним последние фильмы о колхозной деревне. В большинстве своем они сделаны

по воспоминаниям о трудных для деревни послевоенных годах — даже если их действие происходит в наши дни. Создатели такого рода картин показывают жизнь села без учета происходящих в ней перемен, вызванных важнейшими мероприятиями партии. Утвержден новый Примерный Устав колхоза, приняты решения об увеличении закупочных цен на сельскохозяйственные продукты, о механизации и химизации земледелия, о строительстве на селе, о пенсионном обеспечении колхозников... А ведь перемены эти затрагивают и экономику и культуру деревни, рождают новые отношения к земле, к сельскохозяйственному труду. В ходе новых событий меняются конфликты, которые питают драматургию фильма, меняются характеры людей. Не учитывая этих изменений, искусство рискует оторваться от жизни, захиреть в самоповторах, в бесплодном топтании на месте, застыть в стилизации жизни, утверждаясь в некоем привычном каноне деревенской экзотики.

Революционно-критическое отношение к действительности в духе ленинских идей и заветов предполагает объективный анализ происходящих в жизни процессов. Такое отношение требует непримиримой борьбы со всяческим самообольщением, хвастовством и зазнайством и одновременно — повышенного внимания ко всему новому, умения заинтересованно и любовно поддерживать его ростки. Учиться у Ленина — это значит ясно видеть реальное движение жизни в свете коммунистического идеала, который утверждается повседневным трудом народа. Это значит рассматривать каждое изображаемое явление конкретно-исторически, видеть его прошлое, настоящее и будущее. Когда художник сводит свою роль только к наблюдению и сигнализации о недостатках, он перестает быть настоящим аналитиком и борцом. И он перестает быть истинным реалистом, который воспринимает жизнь во всем ее богатстве и многообразии.

В этой связи перед каждым из нас снова и снова встает вопрос о том, как полнее и глубже показать характер советского человека, нашего современника. В нынешних дискуссиях о положительном герое интеллектуальность героя часто выдвигается на первый план в качестве главной приметы его современности. Слов нет, раскрытие интеллектуальности человека, в котором отражается духовный рост народа, является важнейшей задачей искусства. Но плохо, когда человек мысли противопоставляется человеку действия, когда во имя «интеллектуальности» искусственно лишают героя таких качеств, как страстность, увлеченность в борьбе и в труде.



«ДОЖИВЕМ ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА» (Киностудия имени М. Горького)

«ГОРЯЧЕЕ ДЫХАНИЕ» (Украинская студия документальных фильмов)

В подобных случаях герой рассуждающий, социально-пассивный, аморфный искусственно возвеличивается как якобы наиболее современный — и это вместо того, чтобы стать предметом критики с позиций жизни.

Основой фильма, как известно, является сценарий. От сценаристов и прежде всего от сценаристов во многом зависят направленность и тематический диапазон киноискусства, художественное освоение важнейших тем современности, создание на экране крупного народного характера.

Многие недостатки в сценарном деле связаны с тем, что ослаблена мобилизующая роль и организаторская работа киноорганизаций, планирующих и направляющих фильмопроизводство.

Практика показывает, что в тех случаях, когда деятельность руководящих киноорганизаций активизируется, дело выигрывает. Так было, скажем, с проведением конкурса на лучший сценарий, посвященный 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. В результате конкурса студии получили сценарии, по которым создаются интересные фильмы.

Нам надо позаботиться и о более эффективных путях изучения жизни кинодраматургами. Очевидно, Комитету по кинематографии и Союзу кинематографистов нужно активнее организовывать поездки сценаристов по стране, на место действия будущих фильмов, чаще проводить встречи и семинары, которые помогали бы сценаристам глубже вникать в дела и заботы народа, лучше знать экономические, социальные, научные и нравственные проблемы, решением которых занято наше общество. Нужны новые конкурсы, привлекающие талантливых драматургов к разработке важнейших тем современности.

В борьбе за дальнейшее повышение общественной роли киноискусства особенно большую роль играет постановка на экране — разумеется, на высоком уровне искусства — социальных, философских и нравственных вопросов, волнующих миллионы людей. С этой точки зрения, мы, кинематографисты, обязаны предъявить к себе серьезный счет. Тематический диапазон современного киноэкрана все еще не отвечает диапазону мыслей, забот и тревог современников. Надо со всей прямотой сказать, что многие кинематографисты, особенно из числа режиссеров молодого и среднего поколения, уходят от разработки важных современных тем.

Нет фильмов, посвященных жизненно важным проблемам, обсуждавшимся на международном Совещании коммунистических и рабочих партий,— о борьбе за единство рево-

«ОСВОБОЖДЕНИЕ» («Мосфильм»)

«БЕГ» («Мосфильм»)

люционных сил, о современной битве идей, о революционерах, умеющих отстоять ленинские позиции в схватках с оппортунизмом.

Произошло крушение системы колониализма — советская кинематография, всегда отличавшаяся интернациональным духом, только начинает разработку этой важной темы.

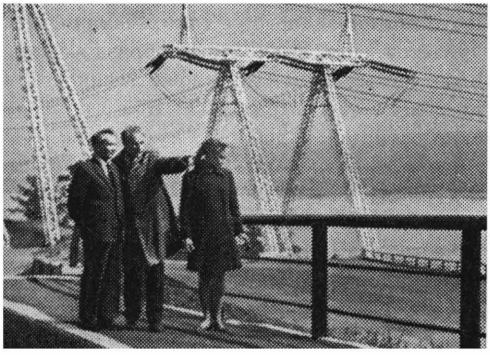
Все еще слабо разрабатываются темы, связанные с утверждением и развитием ленинских партийных традиций в политике и хозяйствовании. Человек несокрушимой коммунистической убежденности, смелой и глубокой мысли, целеустремленного действия пока еще не занимает на нашем экране места, достойного его роли в жизни.

В. И. Ленин говорил в свое время о приближении искусства к народу и народа к искусству. Важно не то, подчеркивал он, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их.

Мы сможем и впредь успешно решать эти поистине вдохновляющие задачи при условии, если наше творчество всегда будет партийно целеустремленным, если мы активизируем творческие мысли и искания на главных направлениях искусства.

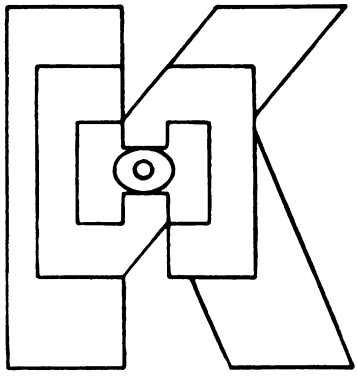
В современной битве идей наш советский кинематограф противостоит растлевающему человека искусству буржуазии, которое рекламирует и утверждает собственнический образ жизни. Частнособственническому свинству, реакционной идеологии и морали буржуазного мира советский кинематограф противопоставляет идеи революционного гуманизма, высокие идеалы народа.

Советские кинематографисты делают фильмы о народе, для народа и во имя народа. В понятии народность советского киноискусства неразрывно соединяются его массовость, доступность и его способность быть сильным средством идейного и нравственного воспитания миллионов людей. Выразитель интересов народа, правды народной жизни, советский кинематограф призван быть активным, партийно целеустремленным борцом за то, чтобы коммунистические начала жизни утверждались как естественная норма мышления и поведения, как начало, определяющее глубочайшую революционность советского человека в его восприятии мира, в его трудовом жизнетворчестве.



«У ОЗЕРА» (Киностудия имени М. Горького)

«КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ» («Мосфильм»)



Слово о партии

Партийная работа

Михаил Жаров

Эту статью я писал, одновременно готовясь к отчетному докладу на перевыборном партийном собрании: несколько лет я был секретарем партийной организации Малого театра.

Мне не раз говорили: а не пора ли заняться своим прямым актерским делом? Ведь партработа отнимает столько времени и сил...

Да, отнимает! С этим не поспоришь. Но партийная работа много и д а е т... Дает духовно, интеллектуально, морально. Идейно. Раздвигает рамки познания. Словно обретаешь второе зрение — жизнь становится осмысленней и ярче. Острее ощущаешь величие нашего времени и свою личную ответственность, когда в обществе своих единомышленников идешь к великим идеалам эпохи. Сознаешь, что воспитание и формирование нового, коммунистического человека — это дело партийное.

И наша актерская работа по сути своей работа п а р т и й н а я. Актер со сцены и с экрана несет в массы правду о времени, о его животрепещущих проблемах, утверждает идеи добра и гуманизма, создает образы людей, с которых, говоря словами Маяковского, хочется «делать жизнь».

Но было бы наивно думать, что актер выполняет свой партийный долг только тогда, когда ему выпадает играть роль великого человека, крупного партийного работника, героя войны или героя труда. Но партийная работа артиста — понятие куда более широкое! Ты можешь воплощать на экране образ самого рядового человека, самой скромной профессии, и если ты искренне проникся теми высокими идеями, вскрыл те чувства, которые движут его трудом, твоя мировоззренческая, нравственная да и чисто житейская позиция помогли тебе в этом и ты создал правдивый, глубокий образ,— значит ты творишь свою партийную работу в искусстве.

Одна из моих киноролей, сыгранных в годы между двумя партийными съездами,— роль сельского милиционера Анискина в фильме «Деревенский детектив». Роль человека рядового, обыкновенного — таких немало. Но мне думается, что сила этого образа — как раз в его обыкновенности, множественности, если позволено так выразиться. Ибо его человеческие свойства — доброта, чуткость к чужому горю и одновременно прямота, нетерпимость к дурному, его мудрость, обаяние, житейский опыт начинают ощущаться как неотъемлемые качества других, таких вот незнакомых нам Анискиных, восприниматься как некая нравственная норма советского человека.

Именно такие Анискины выиграли войну, подняли страну из развалин, испытывая все тяготы и горести первых лет мирной поры, отдали и отдают нашему делу все, что могут.

Такими рядовыми, умными, сильными и добрыми людьми славен наш народ, прокладывающий дороги в неведомое...

Сотни людей задавали мне вопрос: с кого вы, Михаил Иванович, делали своего Анискина? Есть такой живой человек?

И тут я не откажу себе в удовольствии процитировать слова министра внутренних дел СССР Н. А. Щелокова, сказавшего, что образ Анискина хрестоматиен для милиции, что это глубоко партийный, справедливый и кристально честный человек.

Думаю, что Анискин хрестоматиен и в более широком плане. Вот почему я могу считать эту свою семьдесят девятую роль в кино исполнением партийного задания! И вот почему мне тоскливо вспоминать слова некоторых специалистов, которые не обратили внимания на самое существенное в картине — на человека, прошли мимо нравственного смысла действительно очень несложной истории, разыгрывающейся на экране.

Наше время — эпоха творческого преобразования советской земли. Мне приходится много ездить по нашей Родине, и особенное для меня удовольствие бывать в местах знакомых, с которыми я оказался так или иначе связан. Поражает, как изменились они, как изменилась там жизнь. Но еще сильнее поражает, как изменился духовный климат даже самых далеких и «заштатных уголков», как вырос уровень интеллектуальной жизни народа.

Мы, художники, обязаны чутко улавливать это дыхание времени, понимать, что публика, говоря по старинке, нынче совсем не та, что тридцать, пятнадцать и даже пять лет назад. Знать свою аудиторию — закон для любого творческого работника. И коль скоро твой зритель мыслит сегодня глубже и тоньше, чем вчера, если его эрудиция выросла, если его эмоциональный мир стал богаче — твоя игра, те мысли и чувства, которые ты несешь со сцены или экрана, должны соответствовать этому новому уровню нового человека.

Художник сегодня не может не быть идейным борцом. Никакой талант не поможет, если позиция его не выражает стремлений и дум народа. Талант растет, если художник стоит на правильных партийных позициях, но увядает, если эти позиции неверны или если художник от них уходит. Но высокие и гражданственные идеи не дано воплотить в художественных образах и тому человеку, который гордится только своим профессиональным мастерством. Талант и идейность — вечные спутники подлинного искусства!

Наше актерское ремесло — на редкость счастливое: каждый из нас проживает за одну свою собственную жизнь множество человеческих судеб. Актер, перевоплощаясь в образы, вскрывает характеры, мысли, думы, чаяния, показывает падение и величие людей, вызывая тем самым либо сочувствие, либо симпатии, либо гнев у своих зрителей. И тогда еще яснее ощущаешь, что ты нужен многим и многим людям. А случаются вещи и вовсе удивительные.

Не так давно я получил в подарок небольшую книжку. Ее автор Ирина Триус — по профессии инженер-железнодорожник. Едва начав работать, она тяжко заболела и около двадцати лет была прикована к постели. Но, человек исключительного мужества, она принялась изучать языки — немецкий, английский, чешский, польский, болгарский, а потом поступила работать в отдел технической информации Министерства путей сообщения.

Ее книжка «Жить стоит» посвящена молодежи и насыщена большой правдой, излучает мужество, любовь к людям. Это рассказ о том, как человек становится выше своей судьбы, обретает счастье в борьбе за достойное место в жизни.

Книжка Ирины Триус вышла во второй половине 1969 года. Тогда автор еще не могла ходить. А в письме, датированном октябрем прошлого, семидесятого года, она пишет: «И вот в моей жизни случилось чудо — спустя двадцать лет я поднялась на ноги и сейчас гуляю на улице по целому часу. Какое это счастье — ощущать под ногами землю! Быть может, случится в моей жизни еще одно чудо — спустя двадцать лет я войду в театр, почувствую его атмосферу — атмосферу боль-

шого искусства. А может быть, Вы мне поможете в этом?»

День, когда я распечатал письмо Ирины, был для меня по-настоящему ярким днем. Подумайте только — человек после двадцати лет болезни встал на ноги и о чем прежде всего подумал? О театре! Об искусстве!

Это одна из тех нечаянных наград, которые делают художника счастливым, утверждают его в мысли о необходимости, нужности его работы людям. Люди хотят заглянуть в жизнь — в будущее. У искусства есть все возможности это сделать, отражая жизнь в динамике ее развития.

На моих глазах развивалось советское киноискусство. Я принимал посильное участие в создании множества картин — и таких, которые помнят теперь лишь специалисты, и произведений, вошедших в золотой фонд советского кинематографа. И я знаю, что работники нашего кино всегда умом и сердцем стремились уловить биение пульса истории, полновесно и широко отразить глубинные процессы, происходившие в стране, передать пафос строительства нового мира, сотворения нового человека.

И сегодня, в канун XXIV партийного съезда, каждый из нас особенно остро осознает свой художнический долг — помогать созиданию коммунистического общества. Помогать, видеть и ощущать в сегодняшнем мире его грядущее.

Время героики

Людмила Чурсина

У каждого из нас есть даты, когда мы подводим определенные итоги какому-то этапу нашей жизни.

Есть такие даты и у всей нашей страны. Это дни партийных съездов. Решения, принятые делегатами съездов, на долгие годы определяют нашу жизнь — всех вместе и каждого в отдельности.

Поэтому в преддверии очередного, XXIV съезда партии, все мы оглядываемся на прошедшие со времени XXIII съезда годы, думаем о том, что сделано народом за этот срок. И давно привыкшие к колоссальности наших свершений, все же поражаемся масштабам перемен.

Перемены эти и сугубо материальны, они выражены в сотнях новых заводов, в тысячах комфортабельных жилых домов, в умножении массы товаров народного потребления, в небывалом за всю историю страны урожае. Но перемены эти, вызванные к жизни межсъездовскими годами, лежат и в сфере духовной, нравственной, творческой.

И, восхищенный громадой сотворенного твоей страной, ты размышляешь над собственными удачами и промахами.

Пять лет — небольшой срок для жизни страны, но для человеческой жизни это не так уж мало. Наверное, потому тревожишься тем, что сделать не успел и, может быть, уже никогда не сделаешь. И дело тут не только в естественном стремлении успеть как можно больше и не в желании объять необъятное, а в самой природе моей профессии. То, что актер может сыграть в двадцать пять — тридцать лет, оказывается невозможным в сорокалетнем возрасте.

Для меня последние пять лет были годами напряженной работы. Собственно, это было время моего становления как актрисы. Виринея в одноименном фильме, Анфиса в «Угрюм-реке», Марфа Лунина — «Журавушка», Любовь Яровая, Олеся в картине по Куприну — все это роли, о которых мечтает актриса, образы широкого человеческого масштаба, большой драматической силы, характеры крупные, не знающие компромиссов. Мне трудно быть объективной в оценке собственной работы. Наверняка что-то получилось в большей, что-то в меньшей степени. Но в каждую из этих ролей вложено столько душевных и физических сил, что я уже не могу быть равнодушной к судьбе своих героинь. Для меня все они — живые люди со своими слабостями, страстями, своей жизнью — жизнью, которая становилась моею, когда я работала над образом.

В названных выше характерах воплотилась

история моей страны, моего народа. И, думаю, всякий поймет волнение, какое я испытывала на съемках фильмов «Виринея» или «Любовь Яровая» — ведь мне предстояло воссоздать на экране путь женщины в Революцию!

Мы часто говорим и пишем о преемственности революционных традиций, о том, что идеалы наших отцов и дедов, старых коммунистов, живы в сердцах новых поколений. Но в чем выражается эта преемственность, в каких формах она проявляется? Когда я стала работать над ролью Виринеи, а впоследствии над ролью Любови Яровой, то вдруг ощутила, что мне, Людмиле Чурсиной, родившейся в эту войну и выросшей уже в послевоенное время, их судьбы удивительно близки. Быть может, в каких-то случаях я поступала бы иначе, нежели мои героини, но жизненная цель, состояние моей души, чувств, помыслов были бы те же.

Мы живем в век острой идеологической борьбы. Горьковский призыв: «С кем вы, мастера культуры?» — не потерял свою актуальность. Выбор идейной позиции как никогда остро стоит сегодня перед каждым мыслящим человеком. Надо ли говорить о том, какую огромную роль в этом смысле играет искусство, в том числе и искусство кино. И я с особым удовлетворением говорю о минувшем периоде своей творческой жизни, потому что мои героини — люди ясной цели и твердых убеждений.

Для меня бесспорно: героем современного искусства должен быть человек, сознающий свою силу, свое значение в этом мире, открыто отстаивающий свои идеалы, утверждающий прекрасное. Человек, который несет людям добро, справедливость, гуманизм.

Марфа Лунина — «Журавушка», как ласково прозвали ее в народе, простая русская женщина, живущая на земле скромно и незаметно,— одна из любимых моих героинь. Природная ее порядочность, честность, понимание своего долга перед обществом, патриотизм, доброта — все прекрасные качества не только ее характера, но и миллионов таких, как она, это и есть основа нашего бытия. Та самая, на которой мир держится.

Партия всегда призывала художников воспеть своим творчеством душевную красоту и силу духа советского человека. И этот призыв определяет мое отношение к выбору ролей.

«ТВОЙ СОВРЕМЕННИК» («Мосфильм»)

«ПРАВО БЫТЬ РЕБЕНКОМ» («Центрнаучфильм»)

Как-то корреспондент молодежной газеты попросил меня ответить на вопрос: «Какие исторические личности вызывают ваше восхищение?» Я была искренне благодарна ему за возможность назвать имена людей, бесконечно мне дорогих и близких, впрочем, очевидно, не только мне. Ленин, Луначарский, Чичерин, Лариса Рейснер...

Биографии этих людей для каждого из нас пример для подражания, идеал, к которому каждый из нас должен стремиться. И если в моих будущих героинях будет хотя бы частица того ума, воли, энергии, жизнелюбия, веры в высокую правду своего дела, которые отличали этих людей, я буду счастлива...

Ленинград

Между двумя съездами

Борис Кимягаров

Каждое крупное событие в жизни страны, народа всегда становится поводом для глубоких раздумий. О существе нашей работы. О пройденном пути. О тех новых задачах, которые ставит перед нами действительность.

Сегодня таким событием для каждого из нас стал XXIV съезд КПСС.

Таджикской республике скоро исполнится 50 лет. В духовной жизни нашего народа идеалы коммунизма — это та реальность, которая складывает идейные и нравственные нормы нашей жизни, которая определяет для нас, художников, и цели работы в искусстве.

На многоцветной палитре таджикской культуры сверкают сегодня и древняя прекрасная литература и современная поэзия, музыка, театр, живопись. Кинематограф — самое молодое искусство в республике. Его живая история складывается буквально на наших глазах. И порой в этом процессе принципиальное значение обретает, казалось бы, короткий период времени.

Таким периодом стали годы между XXIII и XXIV съездами партии.

Как же определить то новое, что принесли таджикскому кино исторические годы между двумя партийными съездами? Мне думается, что самой характерной и значительной приметой минувшего времени нужно считать появление в нашем национальном кинематографе новых сил, выдвижение молодых художников на передний край творческой работы.

В эти годы покинули стены ВГИКа, стали дебютантами, авторами двух-трех фильмов одаренные, не случайно попавшие в искусство люди. Это, по сути дела, новое поколение таджикского кинематографа, находящееся в самом начале своего творческого пути.

Можно, казалось бы, смотреть на это без удивления, как на закономерный факт. Но задумаемся, какие глубокие процессы нашего многонационального киноискусства отражаются в нем?

Напомню, что таджикская художественная кинематография одна из молодых в Союзе. Лишь после войны в республике был налажен планомерный выпуск игровых картин. Мы прошли долгий и трудный путь становления. И для нас появление второго поколения национальных кинематографистов — факт, имеющий принципиальное значение.

Возраст дерева узнают по кольцам, слагающим его ствол. Древо искусства, его возрастные кольца — это поколения художников. В этих поколениях-кольцах и откладывается прочность, зрелость национального кинематографа.

Возьмем 1970 год. Три основные художественные картины «Таджикфильма» созданы молодыми. Начал год Анвар Тураев, дипломант ВГИКа, воспитанник М. И. Ромма. Он поставил свой первый художественный фильм «Третья дочь» по повести Ф. Ниязи. Снял картину молодой оператор А. Мансуров. Музыку написал композитор С. Хамраев — это тоже новое имя в таджикском кино.

Молодежные творческие группы — свежая примета сегодняшнего «Таджикфильма». На днях я посмотрел хороший фильм С. Хамидова «Легенда тюрьмы Павиак». Отрадно было увидеть в главных ролях картины молодых, впервые снимавшихся акте-

ров. Фильм «За поворотом» — свою третью работу — завершила режиссер Маргарита Касымова. Картину снял способный оператор Заур Дахте. Как видите, минувший год, действительно, принадлежит молодым.

Примечательно, что новые работы обращены к современности. В центре фильмов «Третья дочь», «За поворотом» — исследование жизненных конфликтов наших дней, изображение характеров современников. Становление молодого героя, рост его сознания, выбор верного жизненного пути — сквозная тема кинопроизведений.

В конце 70-го года студия завершила новые художественные телефильмы «Взлетная полоса», «Жених и невеста», «Я — балерина». Стало быть, шесть фильмов. Год очень урожайный. А если добавить, что в этом же году закончились съемки двухсерийного фильма «Подвиги Рустама», станет окончательно ясно, что это объем продукции небывалый для «Таджикфильма». Это, действительно, широкий разворот работ навстречу XXIV съезду партии.

Немало сделано за это время и таджикскими кинодокументалистами. Здесь столь же ощутим приток новых творческих сил. Рядом с опытными мастерами Н. Тилляевым, В. Бидилло, А. Сабуровым, Е. Кузиным набирают опыт и мастерство молодые. В. Ахадов, Г. Артыков, В. Мирзоянц — наши питомцы. Отсюда, из республики, они отправились учиться во ВГИК и сегодня заметно, увлеченно работают в кинодокументалистике. Многие фильмы документалистов посвящены столетию со дня рождения В. И. Ленина, актуальным народнохозяйственным и культурным проблемам жизни республики. А если добавить, что в 70-м году студией было дублировано на таджикский язык около сорока фильмов (и среди них произведения, посвященные партии, революции, современности), то масштаб и идейная направленность наших работ обрисуются во всей полноте и многогранности.

Я сознаю, что этот разговор может показаться перечислительным. Но, поверьте, для того, чтобы мы сегодня могли так спокойно и щедро «перечислять», понадобились годы. Подготовка творческих, инженерно-технических кадров для молодой кинематографии — работа трудная, я бы сказал, «штучная». И для меня каждое новое имя, прозвучавшее в этой статье,— своя, неповторимая история рождения специалиста, художника.

Этим, однако, не кончается разговор о молодых. С их именами связаны и новые работы 71-го года. Например, в дни XXIV съезда партии полным ходом будут идти съемки фильма «Тайна племени», повествующего о Якутии. Почему таджикские кинематографисты взялись за рассказ о далеких от них краях? Дело в том, что не так давно наш Союз кинематографистов направил в Якутию большую группу творческих работников вместе с программой новых таджикских фильмов. Это были удивительно теплые, содержательные встречи. И вот тогда-то родился замысел фильма. Новые друзья предложили нам экранизировать роман якутского писателя Н. Якутского «Золотой ручей». Л. Габышев и М. Ходжаев, якутский и таджикский авторы, работали над сценарием, ставить который готовится сейчас режиссер М. Арипов, постановщик «Ниссо» и «В горах мое сердце».

Мне кажется, что этот пример имеет особый смысл и выходит за рамки рядовой истории создания фильма. То, что сегодня таджикские художники в своих произведениях выходят за границы республики, рассказывают о жизни нашей многонациональной страны, то, что «Легендой тюрьмы Павиак» они поднимают и интернациональные проблемы, свидетельствует об определенной зрелости таджикского кинематографа. Во всяком случае, налицо расширение творческих связей и самого жизненного диапазона исследований.

Говоря об этом, мы стараемся и не переоценивать достигнутого за минувшие годы. У нас открыты глаза на многие серьезные недостатки нашей работы, пробелы в воспитании новых кадров.

Сегодня в Таджикистане заботой партии и правительства созданы все условия для успешной работы. Мы не вправе требовать никаких скидок. В нашем распоряжении новая киностудия, оснащенная современной техни-

кой. Мы сумели расширить кинопроизводство, сделать его ритмичным. Но в налаженности этой кинематографической повседневности важно не упустить некоторые глубинные моменты.

Нередко у наших молодых кинематографистов мы замечаем пробелы в творческом образовании и, если хотите, в жизненной подготовке, в самом понимании своей роли художника. Есть потребительская узость взгляда на искусство, сведение задач к наивно понятому профессионализму: пришел, увидел, снял. Но смысл работы в искусстве намного крупнее, значительнее. Молодой кинематографист обязан стать не только профессионалом, но и гражданином. Художником, активно преобразующим действительность.

Острая нехватка произведений, разрабатывающих современную тему, заметна особенно сейчас, когда на студии выросла молодая режиссура.

Недавно на «Таджикфильме» создана мастерская молодых кинодраматургов, которой руководит известный сценарист К. Исаев. Будем надеяться, что ее работа окажется полезной для студии.

Мы не можем считать решенной и актерскую проблему. Правда, на «Таджикфильме» создана на общественных началах и актерская студия, которой руководят М. Касымова, С. Джурабаев, А. Тураев. Однако это еще не решение проблемы. Мы делаем все для того, чтобы в ближайшее время при ВГИКе была создана таджикская актерская студия. Это все неотложные вопросы, которые надо решать именно сегодня.

Огромное значение мы придаем непосредственной связи кинематографистов республики со зрителями. Атмосфера общественной и политической жизни последних лет — юбилейный год, всенародная трудовая вахта в честь XXIV съезда КПСС,— определила характер и нашей работы. Таджикские кинематографисты провели многочисленные встречи со зрителями, приуроченные к премьерам и тематическим фестивалям, участвовали в поездках по союзным республикам, побывали в Латвии, Эстонии, Казахстане, Якутии, во многих городах и селах РСФСР. Обсуждения картин, разговор об актуальных проблемах современного киноискусства, откровенный, взаимно взыскательный диалог со зрителем — такие встречи необыкновенно важны для нас. И особенно — постоянный контакт с нашим, таджикским зрителем.

Девяносто семь процентов территории нашей республики — горы, отдаленные селения, к которым ведут лишь автомобильные и

«СЛУЖУ СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ» (ЦСДФ)

«ШЕСТОЕ ИЮЛЯ» («Мосфильм»)

вертолетные трассы. Но работников «Таджикфильма» можно встретить и в горных кишлаках, и в шахтах, и на животноводческих фермах. Здесь можно вспомнить и Нурек, и угольную шахту Шураб, и шелковый комбинат в Ленинабаде, и много других мест, где происходят традиционные встречи со зрителями.

В дни, приближающие нас к XXIV съезду КПСС, каждый кинематографист вновь и вновь с повышенной требовательностью оценивает свою работу. Каждый из нас разделяет идейную убежденность, прозвучавшую в выступлении Л. И. Брежнева в канун Нового, 1971 года: «Все наши успехи есть результат вдохновенного труда советских людей, единства воли и действий героического рабочего класса, колхозного крестьянства, народной интеллигенции, трудящихся всех республик нашей великой многонациональной Родины, итог правильной политики Коммунистической партии Советского Союза». Для художника-коммуниста партийный съезд — это ответственный экзамен, строгая проверка творчества.

Высокую радость доставляла мне всегда работа над темой современности, рассказ о живой истории нашей Таджикской республики. Работая в кинематографе двадцать семь лет, снимая картины, я видел, как на моих глазах преображался Таджикистан, как поднимались новые ГЭС, заводы, рождались целые города. И счастлив бывал, если эта новь входила в наши фильмы. Да, мы стремились запечатлеть эти перемены, раскрыть их существо в главном для искусства — в характерах киногероев, наших современников.

У меня есть мечта. Перед тем как приступить к экранизации Фирдоуси, я поставил картину «Как велит сердце». Это был фильм о наших днях, о людях, которые прошли большой и трудный путь, стали государственными и партийными деятелями, об их преемниках и детях. Работа с драматургами Мирзо Турсун-заде и Инной Филимоновой оставила во мне большое чувство удовлетворения. И теперь мы размышляем о том, чтобы рассказать зрителям о дочери нашего героя, коммуниста Ибрагима Каримова. Продолжить фильм, проследить путь героини, осмыслить ее судьбу. Нам хотелось, чтобы это был собирательный, обобщающий образ советской женщины-таджички. Об этом мы думаем. И, быть может, этот рассказ и будет моей следующей работой.

Я знаю, что у каждого из моих товарищей и коллег по «Таджикфильму» есть замыслы, связанные с самым важным для нас — отображением сегодняшнего дня нашей социалистической страны, сегодняшнего дня советского Таджикистана. Осуществление этих планов — главная цель кинематографистов республики.

Образная сила документа

Н. Левицкий

Предстоящий XXIV съезд Коммунистической партии — серьезный экзамен для всего советского народа и для нас, кинематографистов. Сейчас каждый оценивает пройденный путь в искусстве высокой мерой требовательности, поверяет свои замыслы задачами, выдвинутыми Коммунистической партией перед работниками искусства. Рассказывая с экрана о нашей революционной истории, о В. И. Ленине, его жизни и учении, его гениальных работах, в которых сформулированы основные принципы нашей сегодняшней жизни, мы неизменно ощущаем великую ответственность перед народом и партией, видим в этой работе свой высокий долг.

Эпиграфом к фильму «Искусство — народу», который я недавно закончил на Ленинградской студии научно-популярных фильмов, я взял слова из работы В. И. Ленина «О пролетарской культуре (Проект резолюции)»: «В советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела... в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры...»

Как актуально, важно для нас, кинематографистов, звучат эти слова сегодня — целями коммунистического строительства поверять значимость искусства! Это значит соотносить все, что мы делаем, с задачами, которые ставит партия, с тем, что совершает наш народ. С этой мыслью Ленина сопряжены проблемы идейности искусства, понятия партийности и народности, всего того, что стало обязательным требованием в нашей работе.

В этом смысле фильм «Искусство — народу» оказался для меня вдвойне важным. Работая над воплощением на экране документов, связанных с ленинскими взглядами на роль искусства в общественной жизни, я соотносил их и с тем, что делаю сам лично. Как моя работа, то, что я снимаю сейчас, и те фильмы, что я создал раньше, участвуют в общенародном деле? С полной ли отдачей работаю я как кинематографист, как коммунист?

Разумеется, фильм «Искусство — народу» адресован не только творческим работникам. Нам же он должен напомнить, что каждый из творческих работников должен сверять свой труд с высказываниями, мыслями Владимира Ильича о роли искусства в жизни общества.

В этой картине я стремился использовать то, что постепенно накапливалось в предыдущих работах, весь свой опыт над политическим научно-документальным фильмом. Для кинодокументалиста факт — всегда исходная точка. Поиски начинаются с документа, и документ составляет смысл фильма. В работе над ленинским циклом мне всегда представлялось, что здесь наиболее уместно стремление к абсолютной, щепетильной документальности, приближающей нас к работе историка-исследователя. И художественный строй фильма должен исходить из этой задачи и всецело ей подчиняться. Конечно, есть другой метод, метод иллюстративных сопоставлений, внешних зрительных ассоциаций. Но он мне представляется слишком легким, поверхностным. Я имею право так резко критиковать его, потому что примером такого фильма может служить и моя собственная картина «Памятники трех революций». В этом фильме Дворцовая площадь, Марсово поле, Дворец Кшесинской — мемориальные места, связанные с революцией, деятельностью В. И. Ленина, были представлены фотографиями, кадрами той поры и сегодняшнего дня. Мы включили в него картины И. Бродского, сцены из художественных фильмов с участием артистов В. Честнокова, М. Штрауха. Казалось бы, что плохого? Но сейчас мне кажется это мало удачным. Ведь смысл работы кинодокументалиста состоит не только в том, чтобы собрать и удачно смонтировать все, что создано на данную тему его предшественниками. Есть гораздо более трудная, но и более заманчивая художественная возможность — вскрыть образную силу самого документа.

После фильма «Памятники трех революций» я стал придерживаться правила строгой документальности. Мы, например, сейчас используем в фильме только иконографию тех лет, о которых ведем рассказ; текст стремимся сделать в максимальной степени документальным. Так, в картине «Искусство — народу» вообще нет ни одного недокументального слова, хотя вся она построена на диалоге собеседников. Разумеется, это намного осложняет задачу сценариста, а поиски в архивах иногда продолжаются годами. Но какую несравненную творческую радость дает глубокое соприкосновение с ленинской, революционной мыслью!

В 1963 году, готовя фильм о финской эмиграции В. И. Ленина, я поехал в Финляндию, с волнением ходил по ленинским местам. Побывал в доме на Хагнесской площади в Хельсинки, чтобы установить, какова была обстановка комнаты, где партия прятала Ленина у финского социал-демократа Густава Ровио. Тайник был надежен: Ровио в те времена исполнял обязанности... начальника полиции. Ни в одном документальном фильме не было и снимка дома в Огльбю близ Гельсингфорса. Домик этот расположен на обрыве скалы в густом лесу. Из всех его окон просматриваются подходы — отличное место для конспиративной квартиры...

Нелегко давался нам каждый кадр этого фильма. Не хватало изобразительного мате-

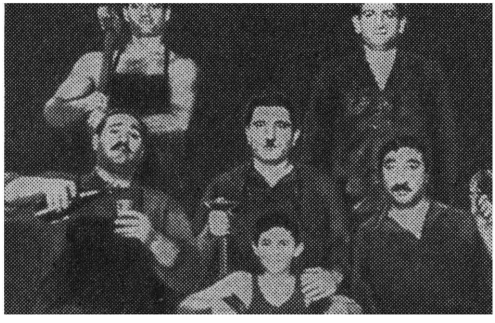
риала. Ведь речь идет о периоде ленинского подполья, когда товарищи по партии делали все возможное, чтобы конспирация была как можно более надежной. Известно, например, что после поражения Декабрьского вооруженного восстания 1905 года в Москве Ленин перебрался в поселок Куоккала. Здесь, на даче Ваза, он редактировал нелегальную газету. Но где взять снимки Куоккала? Ведь на его месте расположился теперь большой поселок Репино. Фотографии Куоккалы тех лет нашлись у ленинградского коллекционера Тагрина. У него же хранилась открытка с изображением порта Або (теперь Турку), который сейчас совсем перестроен.

Много интереснейших документов революционных лет мы нашли, снимая фильм «Оружие сатиры». Работа над ним открыла перед нами малоизученную, известную лишь специалистам по истории журналистики страницу борьбы с царизмом в 1905—1906 годах. Примерно четыреста сатирических изданий выходило в то время. Изобретательнейшими средствами обходя цензуру, воспитывали они у читателей ненависть к самодержавию.

Подготовка материалов для фильма «Кровавое воскресенье» позволила нам даже уточнить некоторые факты исторического характера.

В начале нынешнего века в Петербурге, на Невском проспекте, 100, и в «Пассаже» помещались знаменитые фотографии Карла Буллы. Предприимчивый немец с сыновьями извлекали прибыль не только из модных фотосалонов, но держали обширный штат репортеров-фотографов, от которых не ускользало ни одно существенное событие в городе. 9 января 1905 года, когда весь Петербург знал о готовящемся шествии народа к царю, Карл Булла добился для своих фотографов права снимать на улицах. Снимки были сделаны. Но даже предприимчивому Булле не удалось ни в одном отечественном издании напечатать эти страшные документальные свидетельства.

Прошло шестьдесят лет со времени тех трагических событий, и в ленинградском филиале Музея Октябрьской революции историк С. Семанов случайно натолкнулся на один из этих снимков. Так началась работа над фильмом «Кровавое воскресенье», сценарий к которому написали С. Семанов и Л. Горин. Мы определили свою задачу так: основываясь только на документах, не прибегая ни к подсъемкам, ни к инсценировкам, раскрыть коварный замысел самодержавия во всей его чудовищной сущности, рассказать о драме, разыгравшейся в тот кровавый день. Осуществление такой задачи требовало тщательных



«ТРЕУГОЛЬНИК» («Арменфильм»)

«НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ» (Литовская киностудия)

поисков и сопоставлений: ведь до сих пор было широко известно лишь одно документальное свидетельство того дня — фотография расстрела толпы на Дворцовой площади.

Фотография эта широко известна — она публиковалась в учебниках истории. Но многое в ней при внимательном изучении вызвало вопросы. Почему солдаты стоят в две шеренги пешие, но в кавалерийских шинелях? Стреляют стоя, а по гвардейскому уставу первая шеренга должна была стрелять с колена? Если это кавалеристы — почему у них не карабины, а пехотные трехлинейки? И, наконец, точка съемки такова, что может быть осуществлена лишь со специальной вышки, которую вряд ли могли соорудить фотографы Буллы. Как же появилась эта фотография? «Кровавое воскресенье» пятого года — одно из самых страшных злодеяний царизма. Об этом свидетельствуют и фотодокументы.

В архивах нашлось более сорока снимков репортеров Буллы. Они доказывали, что замысел «кровавого воскресенья» тщательно вынашивался царем и его сатрапами. Было задумано спровоцировать шествие из разных концов города и расстрелять рабочих на пути, не дав им слиться в толпу на Дворцовой площади. Фильм неопровержимыми документами подтвердил, что события 9 января не были случайной жестокостью струсившего царя. Это было тщательно задуманное побоище, чтобы запугать рабочих, смирить их огнем.

А как же известная фотография расстрела на Дворцовой? Она оказалась... кадром из игрового фильма. В 1925 году режиссер В. Висковский ставил фильм «Девятое января», он снял массовую сцену расстрела у Главного штаба, и кадр из этого фильма с чьей-то легкой руки стал считаться подлинной фотографией.

Поиск документального материала для фильма, как я уже говорил,— обязательная исходная точка нашей работы. Но сам документ, представленный на экране, не становится явлением документального искусства. Работа над ленинской серией заставила меня искать новые средства документальной выразительности. Собственно, весь смысл своих исканий в документальном кино я вижу в том, чтобы политический материал сделать достоянием не только ума, но и чувств зрителей, ввести факты тех лет в эмоциональный ряд восприятия нынешнего зрителя, соотнести историю с современностью.

Об отказе от иллюстративного метода — подсъемок, введения актеров, декораций — я уже говорил в связи с фильмом «Памятники трех революций». Но этому методу надо противопоставить другое решение, органически присущее кинодокументалистике, впечатляющее, эмоциональное. Активные поиски начались, пожалуй, в фильме «Александр Ульянов», хотя в нем мне сейчас уже ясны некоторые недостатки. Мне никогда не нравился нейтральный дикторский текст, сопровождающий обычно документальные ленты. Как бы содержателен он ни был, фильм приобретает известную монотонность. В «Александре Ульянове» мы использовали записи Лукашевича и воспоминания о брате Анны Ильиничны Ульяновой. И естественно, возникла мысль дать прочесть их двум разным актерам. Звучит то женский голос, читающий воспоминания Анны Ильиничны, то мужской — записи Лукашевича. И следуя за этими неторопливыми воспоминаниями, словно страницу за страницей жизни героя перелистывает экран.

«...В четыре года Саша научился читать, а в восемь уже читал Рылеева...»

«...Володя старался во всем походить на старшего брата. Если его спрашивали, как он поступит в том или ином случае, он неизменно отвечал: «Как Саша».

«...Он упросил дать ему кухоньку во флигельке и устроил в ней лабораторию. Тут он и химию изучал, не по гимназическому курсу, а по Менделееву...»

«...Саша уже был на четвертом курсе, он очень много занимался и в университете и дома. Но у него появились какие-то дела, которые он тщательно от меня скрывал».

Кадр за кадром развертывается перед нами история подвига Александра Ульянова. Рассказывает Лукашевич:

«...И вот по предложению Александра Ильича мы решили устроить студенческую демонстрацию...»

«...Александр Ульянов проявил себя энергичным и предприимчивым руководителем нашей организации...»

В фильме «Кровавое воскресенье» мы пошли в этом направлении несколько дальше, здесь уже использовано, если так можно выразиться, документальное многоголосье. С экрана о событиях 9 января говорят представители социал-демократии (введен текст листовок), рабочие, женщины (ведь сохранились их петиции), генералы (остались их рапорты царю). А фильм «Искусство — народу» весь целиком построен на документальных диалогах Ленина с Кларой Цеткин, Луначарским, Горьким.

В этой связи мне хотелось бы сказать об удивительно точной, умной, творческой работе актера А. Консовского над прочтением с экрана ленинского текста. Он участвовал в некоторых моих картинах. Не стремясь доподлинно точно воспроизвести ленинское произношение и интонации — это было бы неуместно здесь, в неигровом кино, Консовский умеет самый трудный политический, книжный ленинский текст произнести эмоционально, донести мысль. Сам актер говорит, что он больше всего беспокоится о том, чтобы истребить в себе актера. Наверное, это не совсем точно сказано. Точнее было бы сказать об уничтожении всякого «актерства». Мне кажется, что секрет мастерства Консовского состоит в том, что он, сохраняя дистанцию между образом и исполнителем, читает текст как бы в момент рождения ленинской мысли. Аналитичность Ленина-мыслителя окрашивается субъективным, взволнованным отношением к нему нашего современника.

В «Кровавом воскресенье» в диалог вступили звуковой и зрительный ряд. Снимки мирной демонстрации мы сопроводили песнопением, на черной паузе дали звук винтовочных затворов. В момент же, когда грохочет залп — на экране мелькает портрет царя. Вновь и вновь повторяется этот прием: по царскому приказу были расстреляны тысячи рабочих.

Фильм «Искусство — народу», как я уже говорил, построен как беседа Ленина с его современниками. Это по форме не лозунги, не статьи (хотя именно статьи вошли в текст сценария), а сложнейшие размышления Ленина, поданные на экране как диалог. Я решил и зрительно построить фильм как беседу, чтобы и на экране было полное ощущение

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
(Киностудия имени М. Горького)

«НАЧАЛО» («Ленфильм»)

рождения мысли, обмена репликами. Но задумать легко...

К счастью, в фильме «Живой Ленин», где собраны все кадры, которые сняты при жизни Владимира Ильича, мне удалось найти два кадра, относящиеся к 1920 и 1921 годам — всего три-четыре метра пленки! — где Ленин снят в беседе. Три метра кинопленки — это ничтожно мало, всего два ракурса. Но они дали мне возможность осуществить замысел — построить фильм-диалог.

Я просил товарищей из ГДР прислать фотографии Клары Цеткин 1920 года. Но нужных мне снимков там не оказалось. Нашлись они у нас — в Ленинградском филиале Государственного архива кинофотофонодокументов. И вот удача — нашлись сразу в трех ракурсах. Отличные фотографии Горького, снятого в задумчивых позах, в размышлении, предоставил нам Литературный музей в Москве.

В фильме «Искусство — народу» приводится беседа Ленина с Кларой Цеткин о том, что искусство должно быть понятно массам и любимо ими. Эти великие ленинские слова с новой силой звучат в канун XXIV съезда КПСС. Каждый работник идеологического фронта, являясь современником замечательного времени, когда претворяются в жизнь идеи вождя революции и основателя Коммунистической партии В. И. Ленина, стремится внести свою лепту в великое дело построения коммунистического общества.

Вспоминая работу над ленинскими фильмами, я вновь хочу сказать о том идейном заряде, который получает каждый художник, когда-либо трудившийся над Киноленинианой. Соприкосновение с безгранично волнующим материалом дает мне как режиссеру и коммунисту точный идейно-творческий ориентир, укрепляет мою активную общественную позицию, воспитывает во мне обостренное чувство ответственности, живой сопричастности ко всему происходящему в стране, в мире.

Ленинград

Отправная точка

Родион Нахапетов

Когда я думаю о том, чем характерны были годы между XXIII и XXIV партийными съездами, то прихожу к выводу, что это было время не только великих общенародных свершений, но и глубокого осмысления полувекового пути, пройденного страной. В этом осмыслении участвовали философы и социологи, историки и публицисты. Внесли свой вклад в это дело и мы, художники, вооруженные коммунистическим мировоззрением и ощущением личной причастности к жизни своей страны. Ни в одном виде творчества сферы этическая и профессиональная не переплетаются так органично, как в творчестве киноактера. Именно об этом мне хотелось бы говорить сейчас, в канун XXIV съезда партии, внутренне готовясь к этому событию.

В кино недостаточно владеть ремеслом, актерской техникой. Экрану нужен не столько актер-лицедей с его умением перевоплощаться до неузнаваемости, сколько актер-личность, способный воздействовать на духовную жизнь своего зрителя, участвовать в формировании его нравственных идеалов. Социальная роль кинематографа, его особое место в жизни общества предъявляют к киноактеру особые требования.

Для нас стали уже привычными формулами слова о воспитательной роли искусства, о его высокой миссии. В моей же жизни получилось так, что я как бы изначально, изнутри постиг эти понятия.

Мне было двадцать лет, когда режиссер М. С. Донской предложил мне, студенту ВГИКа, сниматься в роли В. И. Ленина. Передо мной была поставлена задача такой сложности, что поначалу она казалась мне непреодолимой. Как создать образ Ильича, передать значительность, величие его личности? Притом — на разных этапах ее роста.

Меня мучил вопрос о моральном праве артиста на воплощение образа человека, который явил собой высшую ступень в развитии

человечества. И я понял, что начать должен прежде всего с самовоспитания, с того, чтобы возвести крепкие нравственные и мировоззренческие опоры для будущего образа.

Вот почему процесс работы над ролью был для меня столь весомым, значительным. Уроки этого фильма стали моим нравственным университетом. Я убежден: актер только тогда может достойно выполнять свою общественную миссию, свой гражданский долг, если он духовно растет, обогащается человечески, интеллектуально. Хотя актерское творчество по природе своей скорее импульсивно, чем аналитично, современный кинематограф призывает артиста к анализу, к глубокому размышлению над ролью, над ее духовным содержанием. Такое отношение к тому, что ты делаешь в искусстве, выводит актера на тот уровень гражданской активности, вне которой я не мыслю партийного художника.

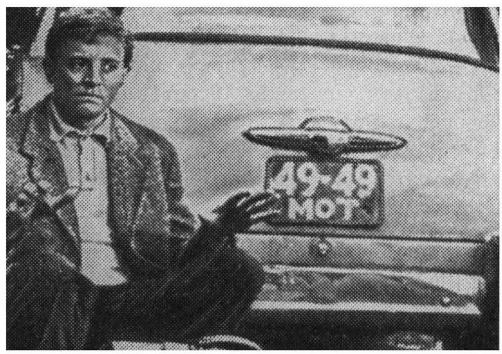
Когда роль позволяет полно выразить собственные гражданские позиции, это высшее творческое счастье. Потребность эта очень развита у актеров советской школы, выросших и сформировавшихся в особом нравственном климате. Правда, не всегда выпадает такой счастливый случай, но надо жить в постоянной готовности к такому фильму, к такой роли.

Мне в этом отношении повезло. Совместная работа с О. Агишевым и Э. Ишмухамедовым в фильмах «Нежность» и «Влюбленные» на редкость отвечала моим идейным и духовным устремлениям, поскольку картины поднимали вопросы мировоззренческие, связанные с духовным миром современника, с его нравственным обликом. А это как раз то, что больше всего волнует меня как гражданина и как артиста.

Исследовать и осмыслить черты своего современника. Показать, чем силен и красив этот человек. Чтобы решить эту задачу, мало быть крепким профессионалом. Вообще кипение в «собственном соку» представляется мне вещью очень опасной. Художнику необходимо искать питательную среду в других сферах жизни — тогда легче найти в роли своё, а не повторить удачно найденное кем-то. Ведь такие повторы бывают невольными, экранные образы воздействуют на нас, актеров, может быть, не меньше, чем на зрителей...

Мы много говорим о связи художника с жизнью народа, о необходимости такой связи и т. д. Но порой заменяем глубокие внутренние контакты случайными, торжественно официальными встречами, которые тоже нужны, но не могут заменить собой подлинного — изнутри — познания народной жизни.

«ДЕРЕВЕНСКИЙ ДЕТЕКТИВ»
(Киностудия имени М. Горького)



«БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ» («Мосфильм»)

Искусство и жизнь взаимодействуют по принципу обратной связи. Казалось бы, это широко известно. Но всегда ли мы всерьез думаем над тем, какой след оставит в сердцах зрителей герой, которого экран представляет кинозалу? Ведь часто зритель, особенно неискушенный, склонен воспринимать «взаправду» экранное действие и экранных персонажей. А кинематограф зачастую популяризирует героя, которого можно назвать героем лишь условно, имея в виду отпущенное ему в фильме количество текста. Такая «усредненная» личность, нечто среднеарифметическое подчас становится главной фигурой в некоторых картинах о современности. Эти фильмы смотрит молодежь: статистика показывает, что именно молодежь основной потребитель кинематографа. Что же она открывает для себя в такого рода лентах? Какую нравственную идею способен нести вялый, безликий герой, подогнанный под стандарт «простого человека», «такого, как все»?

Мой сверстник, насколько я его знаю и чувствую,— явление сложное и неоднозначное. Ему нужен в герои человек и действия и мысли. Глубоко закономерен успех экранизации «Гамлета», ставшего самым популярным фильмом в год своего выхода. Мы, молодежь 60-х годов, восприняли Гамлета как своего современника. Потому что глубоко современным был нравственный пафос картины, потому что нам импонировал масштаб личности героя, потому что мы разделяли его высокие страсти и сомнения.

Если проанализировать успех таких разных картин, как «Твой современник» и «Мертвый сезон», то вывод будет аналогичным. Общение с крупным, значительным характером обогащает нас.

Кинематограф перестал говорить языком высокой патетики. Видимо, от боязни впасть в высокопарность. Я сам не сторонник такой формы в киноискусстве. Но дело в том, что патетична суть явлений жизни, которой мы живем. Искусство не может обойти их. Вот, например, космонавты и космические полеты, уже успевшие за какие-то десять лет превратиться из чуда едва ли не в обыденность. Вряд ли кто будет спорить о том, должно ли киноискусство осмыслить нравственную сторону этого явления, этого взлета личности, взлета ее технической и научной мысли? Конечно, да. А ведь такой фильм скорей всего был бы фильмом о молодежи. Ведь Юрию Гагарину было двадцать шесть лет, когда он стартовал на своем «Востоке».

Характеры Юрия Гагарина, Владимира Комарова — вот, видимо, корневые, центральные характеры современной молодежи. И в создании таких характеров молодые актеры заинтересованы не меньше, чем зрители. Художник делает роль, но и роль делает художника. Когда драматургия намертво «заземляет» тебя, когда мелкий характер к тому же и написан мелко, сам мельчаешь вместе с ролью. Роль, которую любишь, обогащает. Она становится твоим «alter ego» не только на время съемок: какие-то черты и черточки становятся твоими навсегда.

Хотелось бы сказать еще вот о чем, раз уж речь зашла о молодых актерах. Как ни парадоксально, но именно возраст возлагает на наши плечи особую ответственность перед будущим, хотя бы перед нашими детьми. Образ нашего поколения они воспримут и познают опосредованно, и мы — наш облик, физический и духовный,— сыграем в этом восприятии и познании не последнюю роль. Этим обстоятельством нельзя пренебрегать, когда говоришь о мере ответственности актера-художника перед поколением нынешних и будущих зрителей. К этому еще надо прибавить расхожую, но тем не менее всегда справедливую сентенцию о том, что жизнь не стоит на месте и, развиваясь, все более требовательно относится к искусству.

Предстоящий партийный съезд обсудит новый пятилетний план, поставит перед нашим обществом новые задачи, в том числе идеологические. Впрямую они коснутся и нас, кинематографистов, заставят повысить требовательность к себе, к своему творчеству.

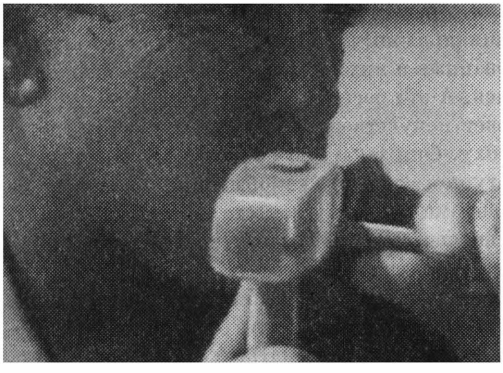
Образы ленинцев

Семен Туманов

Время, отделяющее XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза от ее XXIII съезда, связано со знаменательной датой в истории человечества—100-летием со дня рождения В. И. Ленина, которое мы отметили в минувшем, 1970 году. Наша партия бережет и развивает ленинские традиции, повсеместно утверждает ленинские нормы жизни, работы, общественной деятельности. Именно под этим знаком шла страна к XXIV партийному съезду. С этих позиций выверяли свое творчество и мы, советские художники, касаясь проблем современной жизни, обращаясь к историко-революционной теме, воссоздавая на экране образы дорогих нашему народу, нашей партии людей, солдат и полководцев ленинской гвардии.

...Почему я поставил «Николая Баумана»? Почему взялся теперь за картину о Серго Орджоникидзе? Словом, почему пришел к историко-биографическому жанру? Ведь до этого у меня были такие фильмы, как «Алешкина любовь», «Ко мне, Мухтар!», «Любовь Серафима Фролова» — ленты современные. А тут — историческая тема, главный герой — подлинный человек, биография которого вошла в нашу революционную историю, украсила ее... Кажется, крутой поворот в сторону совсем нового материала.

Всегда, со школьных еще лет, меня влекла к себе история. По сю пору помню, как ошеломил меня, мальчишку, Музей Революции с его экспонатами. Нет, к подлинным вещам участников революции невозможно приложить бесстрастное это название «экспонат» — к простреленным знаменам и «смит-вессонам» пресненских повстанцев, к станку подпольной типографии и к островерхой буденовке... Но настоящее потрясение испытал я, спустившись в нижний этаж, где воспроизведена была часть коридора и камера Петропавловки — с железными решетками, стражем у дверей и даже, честное слово, с пронизывающей сыростью каменного мешка. На секунду почудилось, что я гордый пленник самодержавия, а не московский пионер, что сейчас за мной со скрежетом захлопнется тяжелая железная дверь, и останусь я тут на бесконечные годы, «одетый камнем»... К сожалению, в нынешней экспозиции ничего этого нет. Мы частенько забываем, что нужно действовать не только



«СЕМЬ ПЕСЕН ОБ АРМЕНИИ» (Ереванская студия документальных и научно-популярных фильмов)

«ЗАЧАРОВАННЫЕ ОСТРОВА» («Центрнаучфильм»)

на ум, но и на воображение, на чувства человека, особенно молодого. Это, увы, относится не только к музейным работникам, но и к нам, художникам. Еще Эйзенштейн писал, что перед нашими фильмами стоят задачи не только логически связного, но именно максимально взволнованного, эмоционального рассказа.

Историю можно воссоздавать в искусстве по-разному. Меня лично привлекает изображение революции через людей, творивших ее. Творивших действием, мыслью, волей. Через титанов, героев, борцов революции — через исторические личности.

Советский кинематограф дал множество фильмов, по выражению Горького, «оглядывающихся» на больших людей прошлого. И не только на великих революционеров, но и на крупных деятелей разных сфер жизни. Далеко не все картины были удачны, слабость иных произведений, на мой взгляд, в том, что они лишь иллюстрировали события из биографии, скользили по канве жизненного пути героя. Мне это не интересно. Опасение попасть на такой вот легкий и проторенный путь заставило меня долго колебаться, пока я решился взяться за фильм о Николае Эрнестовиче Баумане. Тем более что жизнь Баумана и вправду была бурной, увлекательной, она давала выгодный материал для создания фабульной картины. Известно, что Бауман большую часть своей короткой и блестящей жизни провел на нелегальном положении. За ним охотились шпики, которых он ловко и смело дурачил, много раз его хватала полиция, он бежал из тюрем и ссылки, организовал поразительный по выдумке и дерзости побег одиннадцати политзаключенных из Киевской Лукьяновки — знаменитый в свое время побег. Следовательно, можно было снять остросюжетный приключенческий фильм о революционном деятеле, подпольщике, конспираторе. Однако мне хотелось сделать ленту о человеке в революции, о революционном характере.

Перебирая в памяти историко-революционные фильмы, я думал о картине Ю. Райзмана «Коммунист». В свое время я не воспринял ее как историческую. Теперь же вдруг она представилась мне в каком-то новом качестве. Е. Габриловичу и Ю. Райзману удалось открыть новое, еще не ведомое нам в психологии, характерах действующих лиц. Что именно? Я думаю, конкретную историчность психологии и характеров. Губанов — человек совершенно определенной эпохи, его нельзя переместить ни на три года назад, ни на пять лет вперед. В образе коммуниста Губанова — ключ к успеху фильма. Именно коммуниста. Потому что авторам картины удалось главное: черты коммуниста, большевика дать как сущность человека, как сущность губановского характера.

Так картина о Губанове-старшем стала для меня важным эмоциональным толчком. И все же еще оставались сомнения: Губанов — лицо вымышленное, Бауман — личность историческая. Как из точных биографических фактов сложить неповторимый характер героя?

Со сценаристом Г. Капраловым мы начали изучать материалы о Баумане и его времени. К сожалению, нового о Баумане почти не было — все известное собрал писатель М. Новоселов в своей книге, над которой работал около десяти лет. Зато в нашем распоряжении оказалось множество интересных сведений о занимавшей нас эпохе.

В первые же годы Советской власти был создан Истпарт. Стали собирать и печатать воспоминания революционеров, старых большевиков. Выходили такие журналы, как «Каторга и ссылка», мемуары участников и очевидцев революции 1905 года. Эти книги стали уникальными, многие воспоминания, опубликованные в них, к сожалению, не переиздавались. А это бесценный источник для всех, кто хочет почувствовать и понять по-настоящему эпоху. Они зачастую написаны не очень литературно, однако самобытны, искренни, за строками чувствуется характер, индивидуальность автора. Быть может, то, что я говорю, не откровение, но я-то коснулся этого источника впервые и был поражен: многие широко известные факты о событиях той эпохи стали восприниматься несколько иначе. Обстановка в России оказалась куда сложнее и напряженнее, чем представлялось моему

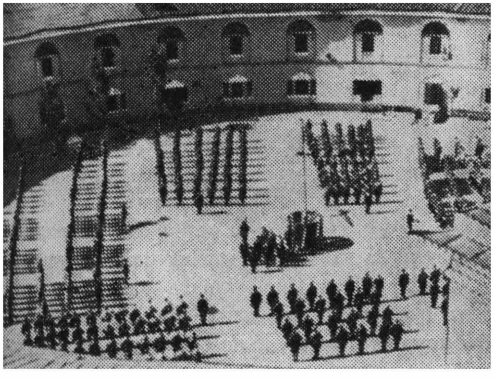
«хрестоматийному», что ли, воображению. В Москве, например, в 1903—1904 годах охранка разгромила все революционные кружки, даже революционеры-профессионалы с большим опытом конспирации проваливались через два-три месяца. Начальник Московского охранного отделения злобный полковник Зубатов, в охранительных делах по-своему талантливый, создал превосходно работавшую сыскную систему, его сотрудники совсем не были похожи на тех идиотов филеров в неизбежных гороховых пальто, какими их частенько изображают на сцене и на экране. Достаточно сказать, что в московских революционных кругах долгие годы работала знаменитая провокаторша Анна Серебрякова, которая была разоблачена только после Октября. Созданные Зубатовым в рабочей среде стачечные комитеты, кассы в помощь бастующим, союзы на время оттянули большую массу пролетариата от политической борьбы. Вот в этих-то условиях жил и боролся Николай Бауман.

Перед нами вырисовывалась богатейшая личность. Прочесть хотя бы его веселые, полные бодрости письма родным и друзьям из одиночки Петропавловской крепости — быть может, такой самой, какую я видел когда-то в Музее Революции. Притом веселье, бодрость эти — истинные, неподдельные, подобные чувства в каменном мешке может испытывать лишь натура крепкая, душевно здоровая, полная неистраченных сил. О, это была личность — Николай Бауман! К нему по праву можно отнести слова В. И. Ленина, сказанные об Иване Бабушкине: «Без таких людей русский народ остался бы навсегда народом рабов, народом холопов. С такими людьми русский народ завоюет себе полное освобождение от всякой эксплуатации». Знаете, в чем я убежден? В том, что люди такого типа, как Бауман, Орджоникидзе, становясь революционерами, большевиками, коммунистами, развивались как личность, как индивидуальность.

Горький рассказывал, как отозвался один его приятель о Л. Б. Красине: «Вот от этого пахнет историей». Личности, от которой «пахнет историей», наверное, легко, свободно было в лагере революции.

...Итак, у нас в руках оказалась масса интересного, заманчивого материала, а замысел картины все не складывался. Мы ясно знали, чего не хотим, но нащупать нужный рычаг никак не могли.

Так продолжалось, покуда мы не натолкнулись на такую фигуру, как Савва Тимофеевич



«ЭТО МГНОВЕНИЕ» («Молдова-фильм»)

«ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ КОМИССАР» («Узбекфильм»)

Морозов. Незаурядный, своеобразнейший человек, один из богатейших людей России, фабрикант, талантливый химик, получивший несколько патентов на изобретения, друг Горького, убежденный враг самодержавия, настроенный революционно, он аккуратно и внимательно читал ленинскую «Искру» и другую партийную литературу. Широко известно, что Савва давал деньги большевикам. Но «давал» — слово расплывчатое. Партийная касса получала от него ежегодно двадцать четыре тысячи рублей — сорок процентов его личного дохода. И самым аккуратнейшим образом.

Известно, что Морозов дважды прятал Баумана у себя в особняке на Спиридоновке. Морозов с восхищением отзывался о Николае Эрнестовиче, а тот в свою очередь высоко ценил Морозова.

О чем, встречаясь, вели разговор большевик и фабрикант, неизвестно. Но зная нравственные, политические убеждения обоих, их духовные интересы, можно было представить круг проблем, которые вызывали споры.

И мы решили раскрыть образ Баумана, столкнув его с Саввой Морозовым! В сшибке характеров, воззрений, жизненных позиций фигура Баумана в картине должна обрести новую высоту, силу, стать образцом и примером.

Конфликт этот не был прямолинейным. Бауман и Морозов не просто антиподы, они были и единомышленниками в своем отрицании, в своей ненависти к царскому строю.

Но Бауман нес в себе оптимизм грядущей революции, а Морозов судьбой своей олицетворял историческую обреченность своего класса.

В своей новой работе — в сценарии об Орджоникидзе — мы с Капраловым идем от своего опыта работы над фильмом о Баумане, над пьесой о нем — «Третья стража». Но замысел у нас несколько иной. И это понятно — другой герой, другая эпоха, другой драматургический материал. Но основная цель та же: показать Серго Орджоникидзе как л и ч н о с т ь. Отправной точкой стали для нас слова самого командарма тяжелой индустрии, выдающегося партийного и государственного деятеля и великолепного человека: «Большевик — это, в первую очередь, интеллигент. Интеллигентность определяется не дипломом. Душа должна быть интеллигентная, честная, принципиальная, убежденная».

Интеллигентность — в первую голову это партийная, большевистская убежденность, считал Орджоникидзе. И это качество в высочайшей степени было свойственно прежде всего ему самому.

Наш новый сценарий, в отличие от картины о Баумане, построен на четком сквозном сюжете. Но и здесь сюжет для нас — не самоцель. В сюжете мы видим, если можно так сказать, повод для отступлений, ответвлений, которые позволяют нам показать личность Орджоникидзе в различных ракурсах, опосредствованиях.

В свое время, в тридцатые годы, как известно по инициативе Максима Горького, было задумано грандиозное предприятие — издание «Истории фабрик и заводов». К работе Горький привлек целую армию писателей, журналистов, интервьюеров. Но, к великому сожалению, идее Горького не дано было осуществиться. Большая часть собранного материала — а он был огромен! — пропала. Документальных книг о первых пятилетках немного, да и написаны они зачастую сухо, шаблонно. Редко выходят такие замечательные произведения, как мемуары члена-корреспондента АН СССР В. С. Емельянова «О времени, о товарищах, о себе», очерки Александра Бека, который, кстати, работал в «Истории фабрик и заводов», Бориса Галина. А ведь сейчас еще здравствуют те, кто участвовал в стройках первых пятилеток, встречался с выдающимися людьми страны. Кинематограф наш — и не только кинематограф — не раз еще обратится к тем героическим годам, когда закладывался фундамент нашей индустрии. Не время ли записывать рассказы очевидцев и участников, выпускать их книги?

Но пока этого нет, и нам приходилось буквально по крупицам собирать факты о Серго. Мы, естественно, проштудировали все, что написано о Г. К. Орджоникидзе его сот-

рудниками, людьми из плеяды командиров промышленности, которую вырастил и взлелеял Серго. И, конечно, встречались с теми, кто лично знал Орджоникидзе, хотя таких осталось немного.

Интересную историю рассказал нам режиссер М. Калатозов, который в свое время работал шофером у Григория Константиновича. Она, мне кажется, очень характерна для прямого, решительного, доброжелательного характера Серго, который не терпел хвастовства, требовал от людей абсолютной правдивости. Эта история в преобразованном виде вошла в сценарий. У нас она выглядит так: самоучка-изобретатель Булатов осаждает всевозможные инстанции жалобами на то, что он открыл совершенно непробиваемую броню, а бюрократы и маловеры не дают ему хода. Булатов дошел до Орджоникидзе, и нарком решил: хорошо, покажи, чего ты стоишь. Изобретателю дали возможность изготовить образец брони, и Серго вместе с крупным ученым-специалистом по стали и военными приехал на полигон, на испытания — в броневой лист предстояло стрелять из пушки. Булатов снова стал хвастаться броней, поносить ученых.

— Вы уверены, что снаряд не пробьет вашу броню? — спокойно спросил Орджоникидзе.

Опьяненный собой, изобретатель отвечал в том духе, что, мол, его броню не возьмет никакой снаряд.

— Хорошо,— сказал нарком и решительно встал позади стального листа.— Стреляйте!

Вот тут Булатов побледнел...

Словом, наркома чуть не силой заставили уйти из-за «прикрытия», а первый же выстрел оставил в броне дыру. Изобретатель стоял ни жив ни мертв.

— Ну,— грозно сказал Серго.— Что будем делать с вами, товарищ Булатов?

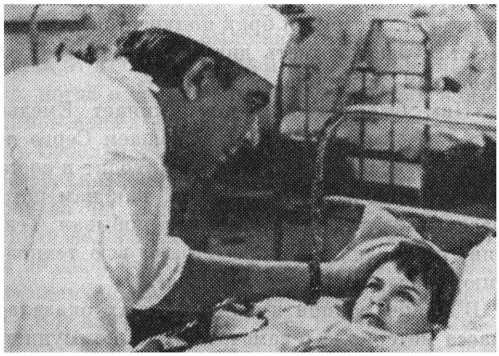
Вмешался профессор Тушков — главный противник изобретателя:

— Отдайте его мне в институт, Григорий Константинович, в парне что-то есть.

Орджоникидзе страшно обрадовался:

— Замечательно, товарищ Тушков! Спасибо тебе! Я и сам вижу — в нем что-то есть. Потому и решил: пускай сделает свою броню. Поймет, что ему нужно поменьше гонору, а побольше знаний...

Много нам дал вечер, который мы провели со старейшим советским строителем, многолетним сотрудником Орджоникидзе, бывшим министром Семеном Захаровичем Гинзбургом. Это был удивительный и в то же время какой-



«ПУТЬ К СЕРДЦУ» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко)

«СВЕТ В НАШИХ ОКНАХ» («Грузия-фильм»)

то странный вечер. Контакт с Семеном Захаровичем у нас долго не налаживался. Мы задавали вопросы, он суховато отвечал, словно бы нас от него отделяла некая перегородка, которую мы никак не могли преодолеть. Мы, уже одевшись, стояли в прихожей, прощались, и тут вдруг наш хозяин разговорился. Мы узнали от него несколько занятных фактов, но главным оказались не факты, не ч т о рассказывал Гинзбург, а к а к. Тональность. Угол зрения. Свершилось чудо — мы окунулись в атмосферу времени, ощутили эмоциональное настроение тех неповторимых лет... Семен Захарович помянул между прочим о том, какую широкую свободу действий предоставлял Орджоникидзе руководителям. Вот как, например, звучал приказ о начале строительства крупного комбината — в нем было всего два пункта:

1. Приступить к строительству с 15 мая такого-то года.

2. Начальником строительства назначить тов. Гинзбурга С. З.

— Никакой мелочной опеки. Никаких подробностей. Но зато Серго с меня и спрашивал!..

Мы вспомнили при этом деталь из воспоминаний другого человека, работавшего под руководством Серго. На одном из заседаний коллегии Наркомтяжпрома кто-то из участников сослался на объективные причины каких-то неполадок.

— У каждой объективной причины,— парировал нарком,— есть фамилия, имя и отчество!

Мы решили, что такой разговор обязательно должен быть в сценарии.

Он есть в сценарии. Играет в нем не проходную, а весьма существенную роль, потому что разговор этот получил развитие и продолжение...

У Серго был замечательный талант доносить мысль, идею в наглядной, рельефной форме. Он любил не просто сформулировать мысль, а подвести к ней собеседника. Притом подвести парадоксально, так, что тот поначалу даже не понимал, к чему ведет Серго. Тем сильней оказывался эффект. В. С. Емельянов приводит в своей книге эпизод, который тоже — в преобразованном виде — вошел в наш сценарий.

На Челябинском электрометаллургическом комбинате не ладилось производство электродов для электроплавильных печей. Директора Власова вызвал Орджоникидзе. Произошел такой разговор:

— Скажите, товарищ Власов, а что входит в состав электродов?

— Кокс входит.

— Обычный кокс? — спросил Серго, записывая что-то на лежащем перед ним листе.— Еще что?

— Антрацит.

— Какой антрацит?

— Обычный антрацит.

Серго опять что-то записал.

— Ну, а еще что?

— Смола.

— Какая смола? — Серго столбиком записывал компоненты, входящие в состав электродной массы.

— Каменноугольная смола.

— А еще что?

Власов немного задумался, а затем, пожав плечами, произнес:

— Это все.

Серго отодвинул листок со своими записями и положил на него карандаш. Поднялся из-за стола и сказал:

— Нет, Власов, неверно. Еще организация входит. А у вас на заводе этот компонент отсутствует. Потому и брак получается.—И Серго стал рассказывать директору обо всех неполадках на заводе.

«Нам было стыдно,— вспоминает Емельянов.—Мы-то думали, что сообщаем Серго новости, рассказывая о том, что входит в состав электродной массы. А у него, как нам потом рассказывали, несколько раз побывал Тевосян, и они подробно разбирали всю технологию производства электродов».

В конце концов в наших руках оказалась масса материала о замечательном коммунисте, выдающемся деятеле нашей страны. Материал настолько овладел нами, что у нас возникла «иллюзия присутствия». Мы смотрели хрони-

кальные фильмы о Серго, и нам начинало казаться, что эти кадры нам знакомы, потому что происходящее в них мы когда-то видели собственными глазами, словно мы лично знали, общались с Григорием Константиновичем. Мы полюбили Серго, как хорошо знакомого, близкого человека.

И тут появилась новая опасность: поверхностного освоения материала. Ведь если материала мало — фильма нет. Но избыток материала тоже мешает созданию картины.

Где же грань между «мало» и «много»? Какой электронный прибор может определить золотую середину?

Только один, на мой взгляд: авторская интуиция.

Нас неудержимо тянуло использовать в сценарии все интересное, все любопытные детали, случаи из жизни Серго, которые мы почерпнули из воспоминаний и рассказов очевидцев. Но приходилось ограничивать себя, брать эти случаи и детали только тогда, когда они работали на главную задачу фильма, когда они были необходимы для той или иной ситуации.

Покойный С. А. Ляндрес, один из крупнейших наших издателей, которому в молодости довелось работать в Наркомтяжпроме, в своих мемуарах рассказывает, как Серго в начале тридцатых годов, несмотря на неимоверную свою занятость, затеял выпуск детских велосипедов — ему хотелось доставить радость советским детям, которым тогда многого не хватало. И надо было видеть восторг, охвативший этого бурного, темпераментного человека, когда в разгар важного совещания в его кабинет вошел директор Патефонного треста Иван Соболев, держа в руках первый неуклюжий трехколесный велосипед! Серго даже попробовал на него сесть. Потом, прижимая к груди велосипед, увлек участников совещания во двор, где играли ребята. Первому же попавшемуся мальчишке он отдал велосипед:

— Вот вам подарок от нас. Велосипед. Скоро таких будет много, а пока только один. Ну ничего, учитесь быть коммунистами: делите его так, чтобы всем досталось, чтобы все могли покататься!

Мы историю с велосипедом использовали в сценарии, но в несколько ином виде. И только тогда, когда нам показалось, что она необходима.

И так со многими подобными эпизодами. Словом, мне думается, весь фокус вот в чем: ты владеешь материалом или материал владеет тобой.

Удалось ли нам полностью справиться с той информацией, которую мы собрали, не знаю. Но мы очень старались.

Сценарий написан на фактическом материале, он как бы документален. Но многое додумано и дофантазировано, если позволено так сказать, нами. Вообще, я думаю, что в фильмах, где действуют исторические лица, факты из жизни надо брать не в первоначальном, так сказать, натуральном виде, а обязательно творчески их преобразовывая, переосмысливая. Быть может, это прозвучит странно, но иной раз факт, взятый слишком буквально, выглядит в художественном произведении не правдой, а ложью. Такова специфика художественного творчества.

Другой вопрос, как додумывать, фантазировать, как «спроецировать» характер на ситуацию. Это очень трудно. И рецептов для безошибочных решений нет...

Мы стремились, чтобы в нашем сценарии жил и действовал живой Серго — такой, каким его вспоминают люди, знавшие его, такой, каким почувствовали его мы.

А это был удивительный, необычный, обаятельный характер. Страстный, по-южному темпераментный, непосредственный, он соединял в себе пытливость ученого и строгую дисциплину революционера. Доброжелательный, строгий, чуждый мелочности. Часто и быстро распалявшийся и тут же себя осуждавший за излишнюю резкость, искавший способа ее смягчить. Доверявший людям, но никогда не веривший на слово. Гениально умевший учить — и учиться. Человек с острейшим чувством справедливости. Коммунист, который говорил:

— Убеждениями не жонглируют, убеждения не источник дохода, убеждения — смысл жизни. Если у человека есть убеждения, пусть

даже ошибочные, с ним надо спорить, его надо переубеждать. И в рассуждениях ошибающегося человека могут быть полезные зерна.

И еще одна привлекательная черта была в характере Серго.

Если просмотреть стенограммы его речей, докладов, выступлений, увидишь, что они пестрят ремарками: «смех в зале», «оживление в зале», «смех, аплодисменты». Орджоникидзе был веселым, остроумным человеком. Он часто бывал грозен, делал невероятные разносы, но еще чаще, несмотря на свои тяжелые болезни, дикую усталость, искрился весельем. Его оптимизм был не только человеческим качеством, но его м и р о о щ у щ е н и е м. Во всем, что он ни делал, проявлялись свойства его таланта, незаурядность, яркий, неповторимый характер. Он работал легко, весело, увлеченно, зажигая своей неуемной энергией не только отдельных людей, но целые коллективы.

В жизни Серго случалось, что из-за своего темперамента, любопытства, неуемности он попадал в смешные положения. В сценарии мы не боялись подобных ситуаций, считая, что это дополнит образ еще одной краской, сделает его рельефней, живей.

Оптимизм Серго, его веселость подчеркивали другую сторону этого поразительного характера: его лиризм. Серго частенько грустил, огорчался, тяжело и глубоко переживал потери близких людей, неудачи в работе, ошибки товарищей.

Страшно было браться за воплощение такого сложного характера, делать героем своего сценария одного из самых любимых народной памятью людей, одного из самых выдающихся борцов ленинской гвардии, человека феерической, завидной и драматической жизни...

Страшно — и почетно.

Меня не оставляет мысль: а имел ли я право браться за такую задачу? Даже великого Довженко мучили на этот счет сомнения! «Написать сценарий о великих людях,— говорил он,— ... дело трудное и даже в чем-то опасное. Мне лично пока не приходилось писать о них, но если б я писал,— первое, чего бы я все время боялся: не бестактен ли я? Как я попал в дом к великим людям? Пригласил ли меня кто по рассеянности, уплатив еще за это аванс? Или этакая дерзость во мне воспылала, что я отважился на такой визит? Достаточно ли я сам велик, или, во всяком случае, великоват для общения с ними на равной ноге? А может быть, я наговорю чего-нибудь такого, что и сами хозяева начнут, чего доброго, уменьшаться незаметно до моих подлинных размеров и предстанут перед миром не в великости своей, а в малости, не в гордом парении в высотах человеческого духа, а в быстрой суетливой беготне...»

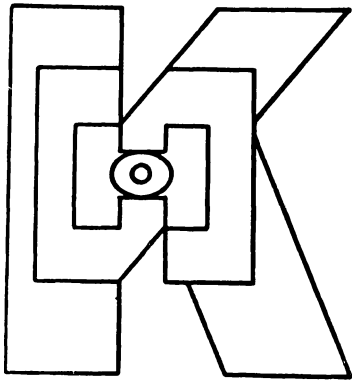
А ведь это Довженко! Что же говорить о нас грешных? Не так ли? И все-таки, и все-таки...

Если ждать в искусстве талантов, равновеликих тем большим и прекрасным людям, которых хочет видеть на экране, в книге, на подмостках читатель и зритель, можно и не дождаться ни фильмов, ни романов, ни поэм, ни пьес.

А они нужны, картины о великих борцах-коммунистах. Их властно требует время. Об остром интересе к ним свидетельствует успех лучших произведений этого жанра.

На нас, современных советских кинематографистах, лежит долг — понести эстафету, которую передали нам творцы трилогии о Максиме, «Якова Свердлова», «Щорса», «Котовского», наконец — нашей Киноленинианы. Молодежь страстно хочет знать, с кого делать жизнь. И мы обязаны в самом массовом из искусств воссоздать великие образы коммунистов, воссоздать так, чтобы они явились новым поколениям во плоти и крови, в блеске своего ума и высоких своих деяний — такими, какими были в жизни, такими, каким захочется подражать.

Это великая и благородная миссия советского кинематографа.



Цели неизменны!

С. Герасимов

IX пленум правления Союза советских кинематографистов созван в преддверии XXIV съезда КПСС.

Подготовка к съезду требует вдумчивого анализа пройденного для того, чтобы яснее видеть завтрашний день, точнее определить пути дальнейшего повышения эффективности народного труда на всех направлениях его созидательной деятельности.

Судьбы советского кинематографа исторически складывались как судьбы одного из первых помощников партии в многосложном процессе воспитания поколений и отражения не только повседневной жизни нашего общества, но и тех величественных целей, тех исторических перспектив, ради которых пятьдесят три года назад под руководством Ленина совершилась в нашей стране величайшая социальная революция.

Именно только с такой меркой имеет смысл вести разговор о нашей повседневной практике, с тем чтобы не запутаться в чисто цеховых интересах, в тех многочисленных проблемах, которые ставит перед искусством жизнь — как в сфере содержания, так и в области художественной формы.

Нельзя отвлечься и от того, что настоящий пленум является как бы итоговым по отношению к периоду, когда советская кинематография отмечала своими произведениями 100-летие со дня рождения В. И. Ленина.

Доклад на IX пленуме СК СССР.

В свое время мы условились, что к Ленинскому юбилею не будем ограничиваться только постановкой биографических картин и картин, посвященных событиям, непосредственно связанным с подготовкой и свершением Великой Октябрьской социалистической революции.

Неоднократно высказывалась мысль, что современная тема — тема победы ленинского учения в практике строительства социализма и созидания материальной базы коммунизма в нашей стране — входит в Киноленинниану как непременный и важнейший ее компонент.

И все же, обращаясь к итогам истекших лет, естественно начать разговор с тех очевидных и признанных народом удач, какие были достигнуты советской кинематографией в решении ленинской темы в ее биографическом аспекте.

Среди фильмов, непосредственно посвященных Ленинскому юбилею, отражающих жизнь и борьбу Ленина, кинематографическая общественность, поддержанная зрителями, справедливо выделила такие произведения, как «Ленин в Польше», «Сердце матери», «Верность матери» и «Шестое июля». Эти фильмы стали во многом итоговыми не только по масштабам самой темы, но и по способам ее решения. Так, фильм «Ленин в Польше», созданный С. Юткевичем и Е. Габриловичем, представляет собой опыт в высшей степени своеобразный, интересный и поучительный. Авторам пришлось проделать огром-

ную работу, имея своей целью дать как бы монолог Ленина, выражающий не только чисто рациональное движение ленинской мысли, но как бы черты самого ленинского характера, который стал для нас синонимом революционной целеустремленности, несгибаемой принципиальности и гуманизма.

Отмечая высокие достоинства литературного текста, зрители и критика справедливо оценили также совместный труд над образом Ленина Сергея Юткевича и Максима Штрауха.

Наряду с этим фильмом, заслуженно привлекшим к себе внимание не только советской общественности, но также и общественности социалистических стран и передовых людей западного мира, образ Ленина получил своеобразное и живое воплощение в дилогии М. Донского, посвященной семье Ульяновых и юности вождя.

Намерения проследить формирование натуры Ленина, вождя мирового пролетариата, в дни его отрочества и юности, неотделимые от жизни всей семьи Ульяновых, давали авторам дилогии необыкновенно широкие и привлекательные перспективы. Действительно, семья Ульяновых — явление уникальное и одновременно типическое для передовой русской интеллигенции конца XIX и начала XX века. Обширность темы позволяла дать множество ее истолкований, но авторы избрали наиболее правильный путь, раскрыв тему жизни революционной семьи Ульяновых через образ матери Ленина Марии Александровны. Она стала центральной фигурой дилогии не только по названию, но по существу самой драматургии, режиссуры фильма и превосходного исполнения заглавной роли актрисой Е. Фадеевой.

Свое особое место среди ленинских фильмов занимает картина «Шестое июля» Юлия Карасика. Нам приходилось уже обращаться к этому фильму не только в связи с критическим разбором и оценкой многих очевидных его достоинств, но и в полемике с той, на наш взгляд, поверхностной и предвзятой критикой, которая имела в виду перечеркнуть всю работу, проделанную коллективом по созданию столь сложного и значительного для развития нашего современного кинематографа произведения.

Независимо от удачи режиссерского решения, что уже неоднократно отмечалось в оценках фильма на страницах печати, успеха решающего большинства исполнителей ролей фильм примечателен самим подходом авторов к раскрытию одной из наиболее драматических страниц борьбы молодой Советской республики за сохранение и укрепление социалистического строя. Фильм как бы ставит нас перед реальной расстановкой сил, где исход битвы между руководящей большевистской партией и эсерами, ставшими на путь прямого предательства, отнюдь не предрешен ходом событий, а требует от большевиков максимальной стойкости, выдержки, мобильности, то есть тех самых свойств, которые составляют неотъемлемую особенность ленинской политики и остаются завещанием для новых поколений революционеров в их сегодняшней революционной борьбе.

Раскрытию ленинских традиций революционной борьбы посвящены известные фильмы Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина. В этих работах, выполненных с большим мастерством и отличным знанием предмета, научно-популярный кинематограф достигает принципиально нового уровня.

Во всех лучших работах, посвященных Ленину, более всего привлекает революционный историзм — не только по признаку темы, но по самому масштабу и способу исследования. Авторам, а вместе с ними и зрителям, интересно раскрытие движущих сил революции, выраженных не хрестоматийными справками, а битвой позиций, убеждений, натур, характеров во всей многосложности обстоятельств, причинностей, связей, что и составляет реальную жизнь, которую все мы так жадно хотим видеть на экране.

В этой связи мне хотелось бы обратиться к юбилейному вкладу документального кинематографа, представляющему важнейшую часть нашего общекинематографического дела. Помимо фильма «Чехословакия, год испытаний» А. Колошина, И. Медведева и О. Арцеулова, как известно, удостоенного Государ-

ственной премии СССР 1970 года, надо назвать две необыкновенно интересные картины, получившие самую высокую зрительскую оценку. Это фильмы «Гимнастерка и фрак» и «Знамя над миром», поставленные В. Лисаковичем и Л. Махначом по сценариям А. Новогрудского и С. Зенина.

Следует назвать также и фильм Е. Учителя и Ф. Нафтульева «Встреча с Ленинградом», «Атомное пламя» — фильм о Курчатове, сделанный Б. Ершовым и Б. Карповым, и «В огне жизни» И. Вейнеровича — фильм о знаменитом председателе колхоза Кирилле Орловском.

Надо отметить и успех Свердловской студии, создавшей фильмы «Я — Башкирия» А. Атнабаева и К. Дерябина и «Посвящение» И. Богуславского, В. Бобылева и П. Сиркеса. Заслуживает похвалы и совместный советско-польский фильм «Глазами друга» Л. Махнача и Л. Перского.

И, конечно, нельзя не сказать о фильмах наших крупнейших документалистов — «Товарищ Берлин» Р. Кармена и публицистических лентах А. Медведкина.

Эти очень разные картины, каждая по-своему, отражают развитие современного документального кинематографа в его стремлении избавиться от всякого рода годами сложившихся штампов, в его не только желании, но и умении показать жизнь с пристальным вниманием ко всем неповторимым особенностям современного бытия, в попытке глубже заглянуть в реальные человеческие судьбы.

И самое отрадное, что подъем современного документального кинематографа наиболее заметен на республиканских и периферийных студиях, где сейчас много молодых сил и ощущается обостренный интерес к окружающей жизни.

Лучшими своими произведениями документальный кинематограф как бы покрывает пробелы в кинематографе художественном, где современная тема далеко еще не занимает того главенствующего места, как это можно представить, читая названия фильмов и аннотации наших сценарно-тематических планов.

И в самом деле, если судить по аннотациям, то каждый новый производственный год как бы имеет в запасе добрую половину, а то и больше картин на современную тему. Но тут всем нам понятно, что календарное обозначение времени действия в сценарии, а затем и в фильме меньше всего гарантирует от более или менее досадной неудачи, а иной раз только еще и подчеркивает ее.

Главная претензия, какую предъявляют критика и зритель к картинам на тему о нашем нынешнем житье-бытье,— это так называемая серость. Тут, конечно, следует еще уточнить, что́ критика имеет в виду под этим понятием. Если в свое время мы в своей ху-

«СЮЖЕТ ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО РАССКАЗА» («Мосфильм»)

«ОКО ТАЙФУНА» (ЦСДФ)

дожнической среде больше всего склонны были сетовать на унылое однообразие критики, то сейчас, пожалуй, на это уже не посетуешь. Критика в процессе создания, а затем и выпуска каждого нового произведения высказывает самые разнообразные суждения по одному и тому же поводу. И то, что в одной оценке определяется как нечто серое, может тут же получить поддержку как произведение глубокое и значительное. Я говорю об этом, разумеется, не как о единственном решающем факторе в судьбе фильма. Когда вещь получается по-настоящему, то как бы разнообразны ни были ее оценки, для определения места произведения во всем потоке нашей художественной продукции все же найдется некая общая позиция — «это получилось!».

Немало, разумеется, и таких картин, где серость бесспорна. И все же прежде чем обратиться к некоторым важнейшим примерам, необходимо договориться о критерии, с которым надлежит подходить к художественной продукции 60-х, а вот теперь уже и 70-х годов. Заранее уславливаюсь, что речь пойдет о произведениях самых различных жанров. Ведь на самом деле можно говорить о знаке качества, которое отличает ту или иную вещь, независимо от того, что это — историко-революционная эпопея, психологическая драма, комедия или детективно-приключенческий фильм, получивший, к слову, за последнее время обширное распространение на нашем экране.

У всех на памяти, скажем, большой успех детективного фильма «Мертвый сезон». Вот тут как раз знак высокого качества в драматургии, в режиссуре, в работе артистов, во всей отделке фильма настолько очевиден, что я с удовольствием привожу эту картину как пример серьезной удачи последних лет на очень важном и очень любимом зрителем участке нашего кинематографического репертуара. Но разве появление «Мертвого сезона» или даже «Белого солнца пустыни» амнистирует появление рядом с ними необыкновенно плохих картин, сделанных также в этом почтенном жанре. Достаточно вспомнить «Опасные гастроли» — фильм, который можно воспринять как пародию на собственный жанр, что еще усугубляется тем, что картина, где главное действие разворачивается на эстраде варьете, претендует на изображение деятельности некоей конспиративной революционной группы. На появлении подобных произведений сказалось, видимо, то обстоятельство, что иные сценаристы и режиссеры не без оснований полагают детективный жанр наиболее доступным видом отхожего промысла в кино, где требуется минимум усилий для сочинения и выведения на производственную орбиту своих нехитрых опусов, с гарантией выпуска на экран, при максимальной поддержке проката, а вслед за ним и массового зрителя.

Снижает ли это уровень всего нашего современного кинематографа? Вопрос может быть рассмотрен двояко. С одной стороны, как бы и не снижает, так как не по детективам, в конечном счете, любая мировая кинематография измеряет свои выигрыши и проигрыши. Но так как, по известной нам формуле, количество склонно переходить в качество, то число детективов, которые сейчас действуют в репертуаре нашего кинематографа, не может быть безразличным для общей оценки уровня всего нашего киноискусства.

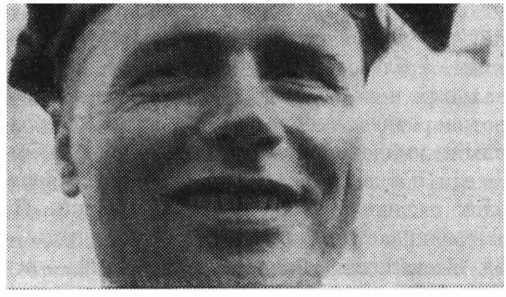
Когда я начинаю разговор о наших удачах с фильма «Мертвый сезон», то, разумеется, меньше всего склонен посчитать его единственной вершиной современного кинематографа. И если даже речь идет только о последних годах, то невозможно исключить из разговора о современном фильме такие произведения, как «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова и «Твой современник» Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Мы были бы очень плохими продолжателями традиций нашей революционной кинематографии, если бы приносили в жертву сегодняшней моде все те важные и непреходящие ценности, которые создавались кропотливым трудом нашего многотысячного кинематографического коллектива год от года. И храня золотой фонд советского киноискусства, созданный в 20-е и 30-е годы, мы должны заслуженно прибавлять к нему новые названия, которые время не может да и не должно перечеркнуть. Я имею в виду здесь фильмы Г. Чухрая и В. Жалакявичуса;

лучшие фильмы грузинских кинематографистов, сделанные ими в 50-е и 60-е годы, вплоть до самого последнего альманаха коротких телевизионных фильмов: «Мужской хор», «Кувшин», «Футбол без мяча» и другие; последние удачи киргизской кинематографии, где помимо «Первого учителя» А. Кончаловского сделано и «Небо нашего детства» Т. Океева, и на редкость остроумный, отлично выполненный маленький фильм «Замки на песке» Я. Бронштейна и А. Вдугириса; лучшие, обнадеживающие работы узбекской студии, давшей, например, интересные и свежие фильмы Э. Ишмухамедова и А. Хамраева по сценариям О. Агишева.

На каждой студии сейчас найдутся созданные за последние десять лет одна, две, а то и три, пять картин, которые обязательно должны войти в число произведений, представляющих историю развития советского кинематографа. И здесь теории и критике нужно проявлять значительно больший интерес и большую устойчивость суждений, чем это часто бывает в нынешней практике. В свете такой постановки вопроса, скажем, произведения Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Твой современник» и Ю. Нагибина и А. Салтыкова «Председатель» представляют явления непреходящего значения. И та и другая картины появились на экране не без критической полемики. И этому не следует огорчаться. Дело в том, что по духу и сути эти произведения большевистские, революционные и им естественно говорить своим, новым, непривычным голосом, который всегда присущ произведениям большевистским, революционным. Этот новый голос в той и другой работах прозвучал достаточно сильно и выразительно.

В чем же новизна этих картин? Прежде всего в той прямой и уверенной смелости, с какой художник смотрит на самого себя как на соучастника всего нашего развивающегося революционного процесса. Я подчеркиваю, смотрит на себя, что и отличает нашу коммунистическую критику от критики антикоммунистической. Там происходит нечто прямо противоположное. Там взгляд от с е б я, так сказать, н а н и х, то есть на нас. Там наличествуют две силы: я — художник, они — все прочие. В наших же работах налицо одна сила — м ы! И это надо понять и правильно оценить в свете обостряющейся борьбы идеологических позиций внутри литературы и искусства. Это необыкновенно важно в развитии всего нашего кинематографического дела. По первому взгляду, скажем, фильм «Председатель» иным мог показаться работой слишком дерзкой. Но смотрите, с какой разумной, сосредоточенной благодарностью смотрел эту картину поистине многомиллионный зритель нашей страны — страны, где крестьянский труд составляет значительную

«ВОЙНА И МИР» («Мосфильм»)



«ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ» («Беларусьфильм»)

часть всего нашего общественного труда. Причем смотрели этот фильм столько же колхозники, сколько и горожане — рабочие, служащие и вся наша многослойная трудовая интеллигенция. Фильм этот представлял собой насущный интерес, потому что обнаруживал перед народом его главную конструктивную силу — организатора-коммуниста, взявшего на свои плечи всю сложность послевоенного бытия, с горем людским, с неустройством, с вдовами и сиротами, ибо никому другому все эти беды разобрать и рассудить не было дано. Как во время войны он был главной опорной силой — политрук, командир, рядовой боец, генерал, так и здесь он был бойцом партии, отстаивающим первое в мире рабоче-крестьянское государство — мечту трудового человечества. Таким образом, характер Егора Трубникова столь же индивидуален, сколь и всеобщ. И это дивная находка не только сценариста и режиссера, но также и исполнителя главной роли Михаила Ульянова. В паре с поразительным актером Иваном Лапиковым они дали картину людских отношений в послевоенной разрушенной деревне. Следы хозяйничанья немецких фашистов — это не только физическое истребление людей, уничтожение материальных ценностей, это и попрание ценностей духовных, нравственных. И следы эти надо было изживать Егору Трубникову, как и всей нашей Коммунистической партии.

Как же был достигнут успех в решении такой необыкновенно сложной, казалось бы, неодолимо сложной задачи? Он был достигнут не с помощью хрестоматийных деклараций, где зло обозначается черным, добро — белым, а благодаря глубокому исследованию реальных человеческих историй, где все так противоречиво: прекрасное соседствует с уродливым, умное с глупым, талантливое с бездарным и где борьба этих антиподов происходит отнюдь не как игра в поддавки. Но ум одерживает победу над глупостью, честь — над бесчестьем. Свидетельство тому — вся картина, которая, к слову, в финале тоже не избежала уступки перед схемой. Об этом очень красноречиво сказал мне как-то случайный собеседник: «Жаль, что во второй серии режиссер все же подпустил лаку». Но тут же поправил себя: «Ну, да ничего, разве уж сразу так от всего избавишься. Наверно, привычка уж такая». Оказалось, что этот критик из гущи народной отлично видит всю ту наивную обедню, которую мы в угоду сложившейся схеме стремимся отслужить во что бы то ни стало, хотя, равно как и зрители, понимаем, что она совершенно необязательна и даже нежелательна.

Ведь в том-то и дело, что оптимистический заряд картины «Председатель» отнюдь не в последних ее кадрах, где зримо, но и достаточно грубо показывается некий созидательный результат. Сама натура Егора Трубникова настолько созидательна, что вы можете ждать от него чего-то более значительного, более крупного, чем возведение двух коровников и одной птицефермы. Зачем же разочаровывать зрителя этим наивным ограничением масштабов души и возможностей героя? Да, предметное изображение окружающего материального мира бесспорно много значит и тем более в таком «вещном» искусстве, как кинематограф. Но делать это надо все-таки потоньше, если угодно, поумнее, чтобы не оскорблять зрительный зал (который уже доверился вам) наивными и прямолинейными аргументами.

Я говорю о «Председателе», имея в виду наши сегодняшние долги в отношении деревенской темы. Ведь сколько лет прошло с тех пор, как «Председатель» гремел на экране, а сколько-нибудь подобного по масштабу и художественной зрелости кинопроизведения о деревне пока не появилось.

По личной склонности и близости художественной позиции я очень высоко ценю картины Василия Шукшина. Каждая из них, посвященная деревне, сделана со знанием предмета и, что еще важнее, с любовью к нему, потому тотчас и без труда нашла и своего зрителя и свою доброжелательную критику. И, конечно, не следует обвинять Шукшина, что он в своих работах не исчерпывает всех масштабов современной деревенской темы, а ограничивает себя наблюдением отдельных

судеб, характеров, трогательных или потешных столкновений внутри деревенского общества, не подводя как бы итоговой черты под социально-экономическими и нравственными процессами и явлениями, характерными для деревни 60-х или начала 70-х годов. (Кстати, тут можно вспомнить и «Деревенский детектив» — комедию из сельской жизни, умело поставленную И. Лукинским по сценарию В. Липатова и И. Мазурук и отлично сыгранную М. Жаровым и Л. Смирновой.) Шукшин выступает в кинематографе со всем своим удивительным литературным талантом. Он и по собственному признанию прежде всего писатель. И это новеллистическое дарование отчетливо проявляется во всех его кинопроизведениях. Он уже имеет своего постоянного зрителя, что так важно для настоящего художника. Картины, где в авторских титрах стоит имя Василия Шукшина, будут смотреться многими людьми: в них есть индивидуальность, своеобычная и очаровательная, то есть то, что делает художника человеком особенным, неповторимым для читателя и зрителя.

И все же, при всех своих достоинствах, фильмы В. Шукшина далеко не исчерпывают того интереса, какой год от года назревает в нашем обществе к жизни современной деревни. Нам надо соизмерить вклад кинематографа в раскрытие деревенской темы с тем вниманием, какое проявляет Центральный Комитет партии к селу, его экономическому и духовному развитию на своих Пленумах последних лет. Причем нужно понимать, что речь идет не только об экономическом подъеме деревни, речь идет о гигантском резервуаре духовных сил народа — источнике, традиционном для нашей страны, всегда черпавшей в деревне могучие таланты для любой сферы человеческой деятельности, будь то политика, наука, техника, литература, искусство. Наивно видеть деревенскую тему только в чисто производственном ее аспекте. Она неизмеримо шире. И именно так — в куда более сложном объеме — умел говорить о деревне экран в 30-е годы, во время коренной перестройки села, в годы коллективизации и в годы Великой Отечественной войны, выражая самую сердцевину народного характера. Наконец, как уже было сказано, такое решение сельской темы представляет главную силу «Председателя» и настойчиво требует своего продолжения в характерах подобного масштаба. Если в том или ином фильме центральной драматургической силой, определяющей натяжение сюжета, снова станет судьба деревенского «максималиста», каким, несомненно, является Егор Трубников, то вокруг такой натуры сама собой закипит жизнь. Образуются конфликты реального масштаба, которые неизбежно вовлекут в себя все современные реальные силы деревни. Говоря о подобном фильме, я понимаю, насколько это трудное дело, как не просто укладывается такой замысел в традиционные драматургические формы кинематографа, который должен оставаться искусством действенным, динамическим, зрелищным. И тем не менее если вспомнить успехи и традиции тридцатых годов, то они рождались и складывались именно на этих путях.

Возьмем трилогию о Максиме. Это художественная транскрипция отдельных важнейших этапов истории партии. Фильм «Крестьяне» — это история коллективизации. «Великий гражданин» — это битва ленинского ЦК с троцкизмом, с ревизионизмом. Вспомним известные ленинские фильмы А. Каплера и М. Ромма — фильмы эти живут и будут жить как прямое свидетельство побед нового, революционного искусства, всем своим существом направленного на образование и воспитание человека нового общества — строителя коммунизма.

Надо понять, что такого рода прямая направленность советского кинематографа на важнейшие цели в развитии современной истории остается для нас постоянной и неизменной, поскольку постоянными и неизменными остаются для нас и наши идейно-политические цели, определяемые философией, теорией и практикой Коммунистической партии.

Думается, именно эти мысли прочитал в фильме «Твой современник» наш многомил-

лионный зритель, отдавший дань этому необыкновенно интересному произведению Евгения Габриловича и Юлия Райзмана. Уже сам замысел картины, когда он буквально в двух словах был рассказан в аннотации тематического плана, привлекал своей содержательностью, глубиной. Известно, что фильм был задуман как продолжение истории своеобразной династии коммунистов. И даже по первому намерению авторов картина носила название не «Твой современник», а «Сын коммуниста». По-видимому, еще точнее было бы ее назвать «Коммунист — сын коммуниста», так как жизнь показывает, что у коммунистов могут быть самые разные сыновья. Но вот фильм предстал перед нами как «Твой современник», и интерес, проявленный к этой работе, вполне объясним не только содержанием, но, если можно так выразиться, сортом этого произведения. Речь в фильме идет о партийной совести, которая разумеется как одна из главных черт в натуре каждого коммуниста. Но в многосложной человеческой жизни со всеми ее реальными параметрами такое требование не всегда полностью может быть реализовано. Вот об этом разговор. Может быть, самый серьезный из всех разговоров. И то обстоятельство, что ни художники, ни зрители, ни, в конце концов, партийная критика не постеснялись вести этот разговор, само по себе представляет собой явление в высшей степени знаменательное и благородное. Смелый разговор о тех или иных недостатках нашей личной и общественной жизни представляет прерогативу сильных, прерогативу победителей. Всякое заметание мусора под кровать никогда не поощрялось в почтенных семьях. И меньше всего это может стать традицией революционного общества. Появление фильма «Твой современник» подтвердило это положение полностью.

В связи с этой картиной выяснилось еще одно важное обстоятельство: оказалось, что фильм, построенный на разговорах, фильм диалогов может смотреться с напряженнейшим вниманием и волнением. Во всяком случае, не меньшим, чем фильм так называемого динамического действия — с погонями, подсечками и вследствие этого неизбежным кувырканием коней и прочими эффектами.

Разумеется, когда я говорю «фильм диалогов», то не имею в виду некое привнесение в кинематограф прямых театральных традиций, где слово-действие представляет главнейшую специфику театра при стремлении режиссуры одолеть ограниченность словесного действия за счет мизансценических построений и декоративных эффектов. Утверждать только «кинематограф слова» было бы затеей наивной и неблагодарной, так как выразительные средства, завоеванные киноискусством в процессе его постоянного развития и обогащения, никоим образом не могут и не должны быть отодвинуты за счет чисто разговорного материала. Однако если обратиться к большинству наших очевидных неудач в области современного фильма, то за редким исключением они лежат как раз в области диалога, страдающего информационной элементарностью, бедностью языковых характеристик, больше того, скудостью мысли. «Твой современник» представляет собой пример серьезной кинематографической драматургии, какая не ограничивает себя только постановкой вопросов, очертанием темы, но занята прежде всего и главным образом художественной разработкой материала, где высокой авторской взыскательностью отмечены характеры героев — как их поведение, так и слово. Образ профессора Ниточкина (в превосходном исполнении Н. Плотникова) тому ярчайшее свидетельство. Недаром зритель тотчас же выделил эту превосходную удачу и включил ее в число своих любимых кинематографических образов. В картине множество превосходных сцен, где характер Ниточкина раскрывается с той чудесной последовательностью, какая отмечает образы любимых литературных героев, когда каждое появление героя в новой сцене — ожидаемая радость зрительного зала. Одна из таких выразительных сцен, где характеры раскрываются в действии слове с исчерпывающей полнотой,— разговор героев на Красной площади. В двух коротких фразах выражена вся глубина их душевного состояния, хотя сказано всего несколь-

ко слов. Зритель со всей полнотой сочувствия понимает, что кроется за этими словами. А за ними такая усталость и такая любовь друг к другу... Здесь на наших глазах происходит то самое превращение жизни в искусство, а затем искусства в жизнь, когда в драматургии, а затем и в режиссуре удается отыскать на первый взгляд противоречивые, но единственно точные проявления натуры человеческой, когда слово, окрашенное как будто подслушанной, порой парадоксальной интонацией, приобретает поистине убийственную силу правды. И уж не знаешь, что тут важнее — *что* сказано или *как* сказано!

Я сосредоточил на этом внимание потому, что как раз эта сторона нашего труда наиболее неуловима и наиболее драгоценна и, к сожалению, еще редко становится предметом взыскательного поиска как в драматургии, так и в режиссуре и в актерском мастерстве. А искусство Габриловича, умноженное на искусство Райзмана, уже не раз дает нам пример такого высокого художественного уровня. И даже когда Габрилович расстается с Райзманом, чтобы начать работу с совсем молодым Глебом Панфиловым, то и тут сохраняется понимание драматургии не как полуфабриката для последующей режиссерской разработки и усовершенствования, а как высокой поэзии, где образное слово составляет всю реальную силу искусства. И молодой режиссер, сопричастный также к драматургическому процессу, отвечает своим трудом своему старшему товарищу и учителю полной мерой взыскательности, и получается сперва фильм «В огне брода нет», а затем и «Начало». Обе эти картины Габриловича и Панфилова представляются мне также крупнейшим достижением нашей кинематографии 60-х годов.

Можно было бы оговориться, что «В огне брода нет» — фильм, собственно, историко-революционный и прямого отношения к разработке современной темы не имеет. Но все понимают, что это, конечно, не так. Картина «В огне брода нет» глубоко современна по осмыслению исторического материала, по способу художественной разработки. Наконец, по той душевной молодости героев, которая звучит сейчас как завещание молодежи тех лет нынешнему молодому поколению, призванному историей в обстоятельствах, отнюдь не менее сложных, продолжать великое революционное дело. И в этом главная прелесть картины.

Что же касается фильма «Начало», то мне довелось присутствовать на нескольких его просмотрах, и можно было убедиться, как в самых разных аудиториях образы фильма встречают равную меру понимания, того

«НЕБО НАШЕГО ДЕТСТВА» («Киргизфильм»)

«МЕРТВЫЙ СЕЗОН» («Ленфильм»)

взволнованного сочувствия, которого не скроешь, не спрячешь и которое автору дороже всяческих рецензий. В центре фильма дарование И. Чуриковой — актрисы, всей своей натурой противостоящей традиционному понятию кинозвезды. Тут помимо храбрости, с какой Чурикова решает каждую, казалось бы, неодолимо сложную художественную задачу, она предъявляет еще и ту меру человеческого обаяния, которое, на мой взгляд, составляет главную человеческую красоту, тот самый «огонь, мерцающий в сосуде» — как это сказано у Н. Заболоцкого. Вот эта формула красоты, поражающая каждого при первом прочтении этого удивительного стихотворения, должна была бы стать критерием для многих и многих художественных опытов, которые мы с вами делаем с большим или меньшим успехом. Красота последней работы Глеба Панфилова для меня открывалась с каждым новым просмотром, при том что после первого просмотра мне как бы чего-то не хватало в картине. Первая работа Габриловича и Панфилова больше защищена и значимостью темы и своеобразием режиссуры в изображении первых героических лет молодой революции. В «Начале» все как-то обычнее, привычнее для глаза: заводские девушки, провинциальные квартирки, танцплощадка, куда вдруг с немалой смелостью врезается история с кинематографом, которая поначалу, может быть, чем-то и раздражает, в особенности кинематографиста, склонного подозрительно коситься на всяческие попытки показать на экране наш удивительный труд. А тут еще Жанна д'Арк! Все эти помехи для полного восприятия фильма стояли передо мною при первом просмотре, но потом они исчезли, уступив место почти безоговорочному приятию каждой сцены, каждой интонации. Я испытывал удовольствие, которое редко перепадает на долю, так сказать, опытного зрителя. Я мог всмотреться, вслушаться в картину, отыскивая в ней все новые и новые черты веселой приметливости и необыкновенно глубокой и доверчивой симпатии к человеку, что помогает художнику приближать своего героя к зрителю буквально вплотную и что всегда встречает в зрительном зале непосредственный и горячий отзвук у самых разных людей. Вот это искусство, это умение приближать зрительный зал к экрану в высшей степени свойственно дарованию Евгения Габриловича, так же как и искусству многоопытного Юлия Райзмана и только что успевшего заявить о себе Глеба Панфилова.

Теперь вернемся к тезису Заболоцкого, выраженному в четырех строчках его знаменитого стихотворения.

...А если так, то что есть красота,
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

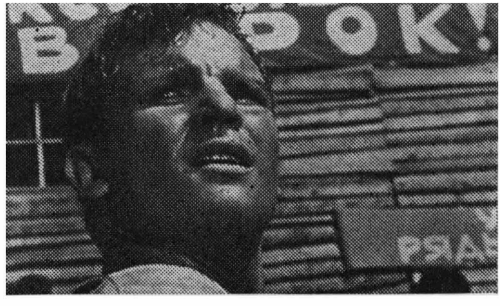
В последние годы мы не раз обращались к вопросу об эстетических закономерностях в развитии современного кинематографа, сферы его действия, его изобразительных средств. Дискуссия шла вокруг таких понятий, как дедраматизация, дегероизация, прямой кинематограф, драматургия ослабленного сюжета. Да мало ли еще какие формулировки выдвигались в качестве претендентов на решающую основу современного кинематографа! Появлялись различные течения и волны, внося свою, более или менее временную окраску во весь многосложный кинематографический поток; но время безжалостно размывало многое из того, что некоторым казалось значительным в развитии кинематографической мысли и художественной практики. И вот сейчас, обращаясь к мировому экрану, видишь следы изрядного оскудения в рядах ищущего кинематографа. Экраны заполнены «полицейскими» картинами иностранного и национального производства. Поиск идет в сфере эротических утонченностей и замысловатостей сюжетных построений, если он идет вообще. Чаще всего приходится иметь дело со стандартами общекоммерческого образца. В этом смысле положение советского кинематографа можно было бы определить как достаточно благополучное. Но сами мы должны иметь иную меру взыскательности и подойти к собственным поискам, к собственному труду с той проверенной большевистской традицией, которая завещает в любом достижении видеть лишь опорную позицию для следующего

шага. И тут, если посмотреть список фильмов, поставленных на собственно современную тему, то выявится множество не решенных вопросов, а сплошь и рядом изрядных идейно-эстетических заблуждений.

Профессия режиссуры в той или иной мере объединяет в себе все кинематографические специальности. Этот универсализм представляет и силу и слабость нашей профессии. Она словно бы обречена на определенную меру дилетантизма. Но есть одна область, которая представляется мне главнейшей и где требуется решающая мера профессиональной умелости и ответственности,— это работа с актером, с человеком. Я думаю, не ошибусь, если скажу, что именно здесь наша режиссура, и далеко не только молодая режиссура, терпит наибольшие убытки. Мы как-то не научились до конца понимать, что художественно-игровой кинематограф для зрительного зала измеряется успехом прежде всего актера. И здесь дело даже не в том, чтобы поразить зрителей эффектной подачей того или иного образа, той или другой роли. Вот именно тут-то как раз и начинается «огонь, мерцающий в сосуде». И начинается этот «огонь» с умения писать роли. То есть писать сценарий таким образом, чтобы он давал повод режиссеру не только показать себя в умелой и изящной подаче материала, а дал бы возможность зрителю проследить за теми глубинными процессами жизни, ради которых он единственно обращается к искусству и в которых человек, то есть актер, всегда будет занимать главенствующее место. Успех актера мы давно уже научились определять мерой его свободы в образном поведении, его независимости от камеры, от мизансцены, от всей той мешающей ему производственной среды, в которой он должен сохранить полноту своего публичного одиночества, по выражению Станиславского. Свобода эта образуется от таланта актера, от его опыта. Но даже при наличии двух этих условий важнейшим условием остается качество литературного текста, размер художественной идеи, предназначенной для актерского воплощения. Если нечего играть, то никакое мастерство не спасет положение. Между тем за последнее время появилось очень много таких орнаментальных сочинений, где все надежды на успех зиждутся, по-видимому, на том, что роль вручена талантливому актеру, для съемок приглашен талантливый оператор, и то обстоятельство, что сценарий, собственно говоря, пуст, как барабан, должно быть спрятано за всевозможными чисто внешними ухищрениями режиссуры. Я могу с огорчением перечислить здесь десятки подобных картин, но достаточно остановиться на одной-двух, так как недостатки их весьма типичны.

Так, при всей моей любви к режиссеру

«26 БАКИНСКИХ КОМИССАРОВ»
(«Азербайджанфильм» — «Мосфильм»)



«ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!» («Мосфильм»)

С. Самсонову, ставившему в свое время значительные картины, невозможно согласиться с идейными масштабами и художественным решением его фильма «Каждый вечер в одиннадцать». Несомненно, что беда здесь начинается со сценария, оснащенного всеми признаками так называемой «общечеловеческой драматургии», со всей ее неизбежной буржуазностью.

Зритель полюбил актрису Татьяну Доронину. Полюбил ее не зря. Она показала свое дарование в нескольких фильмах подряд. Здесь наверняка можно назвать и «Старшую сестру» и «Три тополя на Плющихе». Но в следующей работе — «Еще раз про любовь» — уже возникает опасность самоповторений даже в самой технике передачи тех или иных душевных состояний героини. И вот появляется фильм «Чудный характер», где все в этом смысле выступает против талантливой актрисы. Где огонь уже вовсе не мерцает в сосуде, а сам сосуд представляет собой сооружение достаточно безвкусное. И это очень жаль! А расчет, по-видимому, был взят на то, что любимая актриса получает достаточно обширный материал, чтобы с исчерпывающей полнотой предстать перед зрителями в самых различных аспектах. Но уже сколько раз именно на этом заблуждении искусство терпело свои убытки. Опять-таки закон перехода количества в качество напоминает здесь о себе, но только с самой своей коварной стороны, которую можно обозначить так: «много» в искусстве отнюдь не равнозначно понятию «хорошо», чаще бывает наоборот. И художественная щедрость заключается совсем не в том, чтобы дать актеру повод ни на минуту не покидать экрана. Так тоже может быть, но тут требуются осторожность, сдержанность и взыскательность необыкновенная, чего, к сожалению, в данном случае не произошло.

А целью остается доверие зрительного зала, и обманывать это доверие драматургической амальгамой не следует. К сожалению, этого никак не захотели понять на обсуждении фильма в секретариате Союза кинематографистов создатели картины «Чудный характер» драматург Э. Радзинский и режиссер К. Воинов. Более того, они настаивали на том, что фильмы такого рода как раз и соответствуют зрительским интересам.

Сейчас в НИКФИ проводится в высшей степени интересная, хотя и запоздалая работа по социологическому исследованию зрительских интересов. Сложные и довольно основательно продуманные опросники и социологические таблицы свидетельствуют о необыкновенном разнообразии интересов нашего зрителя и дают повод для самых глубоких размышлений. Во всяком случае, становится очевидным, что если поддаться обаянию голых цифр, то можно изрядно ошибиться.

Мы часто ссылаемся на запросы растущего зрителя. И зритель действительно год от года растет по признаку расширения своих жизненных интересов и эстетической зрелости. Но рост этот подвластен общим законам развития, то есть не может быть абсолютно ровным, и ориентироваться следует, конечно же, на наиболее зрелые запросы и суждения в отношении нашего искусства, а не на те, в основе которых лежит отношение к кинематографу как к мимолетному развлечению.

В свете такой постановки вопроса можно понять те парадоксальные оценки, когда после обширного кассового успеха фильм в результате ежегодного голосования, проводимого журналом «Советский экран», заносится в разряд неудачных.

Что же лежит в основе тех зрительских интересов, того зрительского доверия к кинематографу, какое мы должны поддержать, на какое имеем право опереться? Это масштаб социального мышления, отражающий духовные качества, воспитанные новым социальным строем, которые отличают советского человека во всех его важнейших нравственных и политических проявлениях.

Развивая эту мысль, тут же надо сказать, что поиски такого масштаба не могут быть исчерпаны поиском всякого рода изысканных новаций в решении стилевых задач только по пути внешнего приближения к жизни. Между тем именно в этом направлении многие и многие художники выдвигали самые разнообраз-

ные концепции раскрытия на экране жизни в ее наиболее прямом, как бы документальном отражении. Отсюда скрытая камера со своей способностью выхватить из уличной толпы то или иное человеческое лицо со всей самопроизвольностью, так сказать, спонтанного состояния, где мысли бродят неопределенно и неоформленно. И в этой неопределенной неоформленности режиссуре мерещилась та самая изысканная непосредственность, когда человек становится подобен растению, колеблемому ветром. Одно время режиссура увлекалась этим приемом сверх всякой меры, делала на него ставку как на единственную прерогативу современного кинематографа. Но постепенно стало очевидно, что это ошибка, что зрительский процесс основан на желании улавливать не внешние признаки жизни, а ее внутреннее движение, обусловливаемое всей логикой и непреложностью жизненных связей. Прослеживать эти связи, обнаруживать их сокровенную суть и составляет главное зрительское наслаждение. И тогда наша художественная мысль стала возвращаться к сюжетному кинематографу, возвращаться часто со всеми издержками, свойственными игре крайностей. Отсюда то отступление от проблемных произведений в сторону чистой сюжетики в жанре детектива или приключенческого фильма, к которым, собственно, никто и не предъявляет серьезных эстетических критериев, помимо ловкости динамических решений и трюковой храбрости в поведении героев. Как уже было сказано, подобные сценарии получают у нас наиболее быстрый и беспрепятственный путь в производство, что, естественно, стимулирует авторов к скоростной фабрикации такого продукта. Но все мы с вами отлично понимаем, что это меньше всего столбовая дорога для развития нашего уже достаточно умного и зрелого искусства. Зрелого для решения куда более сложных человеческих проблем, чем поимка того или иного правонарушителя.

И тут мы вступаем в сферу произведений, так сказать, морально-этического направления. Здесь я хотел бы сказать доброе слово в адрес одной из наших последних картин, которая стоит где-то на грани между уголовной историей и так называемым морально-этическим фильмом. Я имею в виду работу Б. Волчека и Л. Аграновича «Обвиняются в убийстве». Успех этого фильма у зрителя не только необыкновенно широк, но и достаточно глубок. Во всяком случае, картина обсуждается на комсомольских собраниях, на молодежных конференциях, на страницах «Комсомольской правды» — это серьезный и заслуженный успех. И не только вследствие актуальности самой темы. В этой картине как раз выразились специфические советские черты в подходе к жизненному материалу, в том,

«ЗА ВАШУ И НАШУ СВОБОДУ» (ЦСДФ — Польская студия кинохроники)

«БЕЗ ЛЕГЕНД» (Куйбышевская студия кинохроники)

как строится самый сюжет вокруг судебного процесса, где главной эмоциональной окраской выступает не уголовная скандалезность истории, а ее социально-нравственная и психологическая подоснова. В такого рода произведениях как раз и открываются новые черты нашего общества, общества людей, озабоченных общим делом, где воспитание молодого поколения всегда стоит на первом месте. И эта интонация озабоченности и авторов и действующих лиц представляет главную симпатичную черту фильма, на которую так широко и искренне отзываются наши зрители. К чести Б. Волчека надо сказать, что он, меняя судьбу маститого оператора на судьбу начинающего режиссера, сумел выделить в своей новой профессии главнейшее качество, о котором уже шла речь выше,— способность тщательной работы с человеком, с актером. И это ему изрядно удалось.

Наряду с работой Б. Волчека мне хотелось бы отметить фильмы еще двух новых режиссеров. Это картина И. Авербаха «Степень риска», где автор делит успех с двумя замечательными актерами Б. Ливановым и И. Смоктуновским, и вдумчивый, глубоко смотрящий в жизнь фильм Е. Григорьева и М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева».

Теперь о проблемах сюжета...

Недавно вышла книга В. Шкловского под названием «Тетива». Название это в высшей степени точно передает авторскую идею: тетива как принцип натяжения, как скрытая сила, таящая в себе энергию полета стрелы. Этот образ достаточно емко выражает многосложную суть творческого процесса. И ранее, говоря о натяжении, я как раз имел в виду всю ту сумму скрытых сил, какие таятся в художественной идее и во всех средствах ее разработки.

Если посмотреть с этой точки зрения на творчество молодых, которые сегодня уже уступают место новому поколению, если вспомнить первые работы А. Тарковского и А. Кончаловского «Иваново детство» и «Первый учитель», если вспомнить по этому же принципу «Сорок первый» Г. Чухрая, затем его знаменитую картину «Баллада о солдате» и уже упомянутую первую работу Г. Панфилова «В огне брода нет», то мы увидим, что все эти картины посвящены революции, гражданской войне, Великой Отечественной войне. К этому списку легко добавить также и обошедшую весь мир картину Р. Чхеидзе «Отец солдата» или «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса, недавно вышедшую на экран «Красную площадь», в которой В. Ордынский как бы возвращается от своих картин, посвященных Советской Армии в годы Великой Отечественной войны, к самым истокам рождения вооруженных сил революции.

Во всех этих работах драматическое натяжение лежит уже в самом существе и размере темы, в той прямой, ожесточенной расстановке противостоящих сил, какая логически вытекает из самой природы войны и революции.

Все эти общепризнанные удачи помогли художникам в начале или даже в середине пути опереться на драматическую плотность материала, спокойно и уверенно разрабатывать тему вглубь, понимая, что значимость ее априорна, что она адресуется наиболее важным, исторически определенным и касающимся всего народа явлениям.

Продолжая рассуждение о военной теме, невозможно обойти молчанием и последовательно созданные Ю. Солнцевой фильмы, и наиболее интересную работу студии «Казахфильм» «Песнь о Маншук» М. Бегалина, где успех режиссера полностью делит Н. Аринбасарова в заглавной роли, и, наконец, последнюю работу М. Хуциева «Был месяц май». Здесь авторская мысль нашла свое наиболее полное выражение в одной из заключительных сцен фильма: в немецком фольварке, где происходит действие, старые хозяева, едва перешагнув через порог грознейшей в мире войны и величайшей классовой битвы, тотчас проявляют свою социальную сущность с той нахальной деловитостью, которая открывает нам всю неизбежность дальнейших классовых битв. Сцена эта сделана с необыкновенным мастерством и художественной доказательностью. В ней полностью отразился принцип,

так свойственный Хуциеву,— сквозь малое и как бы нарочито обычное увидеть сущность явления, увидеть не в статике, а в движении и перспективе.

Таким образом, и у Хуциева, как и у названных ранее его сверстников и соратников по поколению, наиболее сильные, наиболее очевидные удачи совпали с материалом войны. Здесь нельзя не сказать о новом крупном произведении нашего кинематографа — фильме А. Алова и В. Наумова «Бег» по М. Булгакову. Необыкновенно радостно заявить об этом успехе талантливых режиссеров.

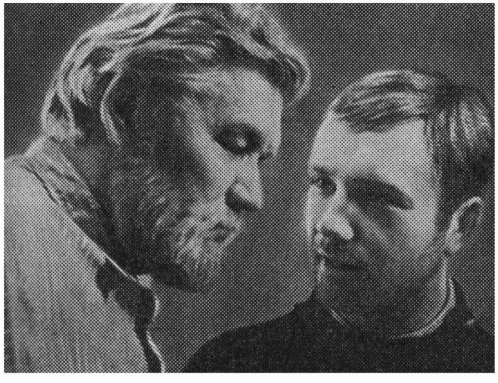
Опять-таки удача эта сложилась вокруг военного сюжета. Я сознательно подчеркиваю это обстоятельство, так как сильнейшие сцены фильма, отмеченные необыкновенной художественной зрелостью и силой, это как раз военные сцены, где наступательная мощь молодой Красной Армии показана с той любовью и тонким пониманием духа времени, какие во многом перекрывают масштабы самой булгаковской пьесы. В первой части фильма есть кадры, которые наверняка останутся в антологии советского кинематографа как образец точности и законченности художественного построения, кадры, которые неизгладимо врезаются в память.

Вспомним, ведь именно на военной теме, превратив рассказ Шолохова в героическую эпопею, заявил свое режиссерское дарование С. Бондарчук, поставив «Судьбу человека».

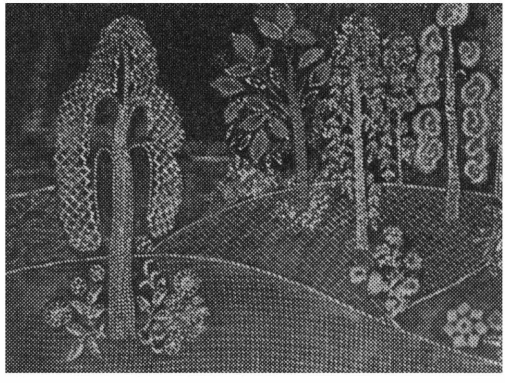
И, конечно, подсчитывая наши успехи в области военной темы, надо отдать должное огромному труду Ю. Озерова, Ю. Бондарева, О. Курганова и труду многочисленного коллектива студии «Мосфильм», создающего эпопею об освобождении войсками Советской Армии от гитлеровских полчищ родной земли и стран Восточной Европы. Огромный интерес, какой проявлен к первым фильмам эпопеи советским, а сейчас и мировым зрителем,— свидетельство бесспорно важного и знаменательного успеха советской кинематографии.

Работа эта имеет тем большее значение, что она выступает во всеоружии исторических фактов, против весьма распространенных попыток западного мира, а особенно Соединенных Штатов, всячески умалить вклад нашего народа и Советской Армии в разгром гитлеровских полчищ в годы второй мировой войны.

В раскрытии подвига наших солдат и офицеров помимо самоотверженного труда авторского коллектива, консультантов, операторов надо отметить труд актеров и прежде всего



«ВАШ СЫН И БРАТ» (Киностудия имени М. Горького)



«ВРЕМЕНА ГОДА» («Союзмультфильм»)

необыкновенно жизненный, тонко и точно понятый образ старого командира полка в исполнении Всеволода Санаева, так же как и талантливую работу Николая Олялина и Сергея Никоненко.

Таким образом, как итог, можно отметить несомненные достижения нашего кинематографа в области такой важной темы, как тема народной революционной войны, чего, к сожалению, не скажешь по поводу разработки современной в буквальном значении слова темы, то есть темы мирного труда, созидания, сегодняшней повседневной жизни нашего человека. Тут среди многих попыток, как очевидная и принципиальная удача, выступает фильм С. Ростоцкого «Доживем до понедельника», необыкновенно единодушно принятый критикой и зрителем и удостоенный Государственной премии СССР 1970 года.

В чем же основные трудности разработки современной темы в художественном кинематографе? Едва ли их можно решить или даже перечислить в подобном сообщении. Но некоторых, на мой взгляд главных, необходимо коснуться.

Для этого необходимо представить сложившуюся еще к 60-м годам панораму мирового кинематографа, где завоевания прогрессивного киноискусства буржуазных стран были беспощадно вытоптаны наступлением коммерческого, а часто и прямо реакционного кинематографа.

В первые послевоенные годы итальянский неореализм заявил себя целым рядом талантливых произведений, где масштаб социального мышления, прямо наследуя традиции советского кинематографа, оказал бесспорное влияние на работу европейских, японских и даже американских кинематографистов. К началу 60-х годов неореализм, окончательно растратив силы, отступил перед прямой бесстыдной коммерциальностью.

Наивно было бы думать, что это явилось результатом только движения моды. Процесс этот подготавливался правящими кругами Италии и иных капиталистических стран. В результате к 70-м годам расстановка сил на мировом кинематографическом рынке представляет собой картину не только невеселую, но и опасную.

Если неореалисты каждой своей работой завещали зрителю пусть не прямой призыв к классовым сражениям, то хотя бы надежду на лучшие времена, то современный квазипрогрессивный кинематограф целиком отмечен безысходностью, когда главной нравственной идеей выступает необратимость природного несовершенства человека, его склонности к порокам и самоистреблению. Авторы этой концепции прямо заявляют миру: «Надеяться не на что! Надо смириться и жить по звериным законам жестокого века».

Правда, я должен заметить, что в самое последнее время в Италии намечается подъем социального фильма, появляются картины, которые призывают к активному действию. Их пока еще мало, и позиции, с которых они создаются, достаточно пестры и разноречивы. Но присмотреться к этому процессу необходимо.

Фильмы, которые делает современный американский кинематограф, на первый взгляд словно бы беспощадно разоблачительны. Но, констатируя слабости и пороки общества потребления, в конечном счете они утверждают примирение с ними как неизбежный результат и даже норму века технического прогресса. Скоростные ветры современной информации разносят подобные концепции по свету, и было бы наивно полагать, что мы полностью застрахованы от проникновения их и к нам, в особенности когда дело касается литературы и искусства.

Таким образом, речь сейчас должна идти о полном понимании всей меры нашей ответственности за состояние умов, тем более что речь идет о такой могучей силе, как кино, телевидение, радио. То обстоятельство, что наши фильмы, теле- и радиопередачи свободны от пропаганды жестокости, исступленного эротизма и мистики, не гарантирует нас от определенных влияний, которые мы сами порой склонны не замечать. Ставка на конвергенцию, которая откровенно заявлена нашими противниками как главный путь борьбы с силами социализма, должна быть учтена нами

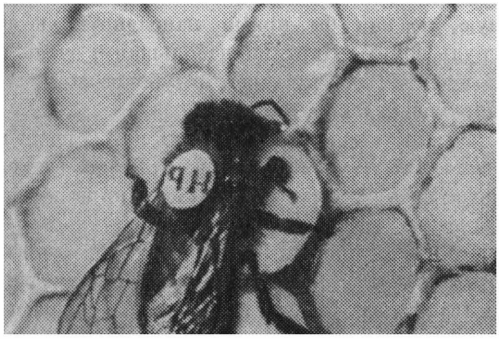
в той повседневной битве, которая ведется за революционное, социалистическое искусство. О такой необходимости напоминает появление картин, где признаки времени исчерпываются длиной юбок, а главный идейный заряд полностью покрывается тезисом, что «все мы люди, все мы человеки». Между тем, рассматривая пути, на которых мы последовательно одерживали и одерживаем победы, и не только у нас, но и за рубежом, отчетливо видишь, что это как раз те самые работы, которые отмечены бескомпромиссной революционностью, той нравственной чистотой и верой в человека, которая повсюду составляла и составляет главную ценность жизни.

В этом смысле требования нашего зрителя необычайно устойчивы, и этому можно порадоваться. Другое дело, что иной раз зритель в доброте своей не замечает многих погрешностей наших работ во имя утверждения светлого, гуманного начала. Примером этого может служить бесспорный успех у зрителя таких картин, как «Посол Советского Союза» или «Журавушка». Бесхитростность режиссуры тут покрывается симпатией зрителя к благородству темы, и опять-таки успех здесь зиждется на сочувствии зрителя к центральным образам, увлеченно сыгранным Ю. Борисовой и Л. Чурсиной. К образам, раскрывающим важнейшую нравственную идею социализма: потребность жить не для себя, а для всего нового жизненного порядка.

Сюда можно было бы добавить «Почтовый роман» Д. Храбровицкого и Е. Матвеева и нашедший несомненный отзвук у зрителя фильм «Николай Бауман» Г. Капралова и С. Туманова с отличным И. Ледогоровым в роли Баумана. Быть может, картины эти и не открывают художественных горизонтов, но было бы нечестно, да и несерьезно отбрасывать такие произведения, говоря об итогах предъюбилейного и юбилейного года.

Пленум наш посвящен проблемам современного фильма, и я ограничен временем в возможности говорить об экранизациях классики, где есть такие крупные явления, как «Преступление и наказание» в постановке Л. Кулиджанова, посмертная работа И. Пырьева «Братья Карамазовы» и только что законченный Григорием Козинцевым «Король Лир».

Но вот еще один из важнейших вопросов, непосредственно связанный с понятием «современность». Это участие советской кинематографии во всем развитии борьбы миров, которая в последнее десятилетие обострилась до чрезвычайности. Помимо постоянно развивающегося и углубляющегося международного рабочего и коммунистического движения во всех странах капитала, помимо необыкновенно усилившегося движения молодежи и сту-



«ЯЗЫК ЖИВОТНЫХ» («Киевнаучфильм»)

«ТРУДНЫЕ СТАРТЫ МЕХИКО» («Центрнаучфильм»)

денчества, в особенности в США, в решающее сражение вступает движение народов за окончательную победу над колониализмом.

Таким образом, в мире происходят события и процессы, в которых полностью осуществляются ленинские прогнозы в отношении нашего революционного века. Все нарастающее значение приобретает и движение за мир, в котором участвует, по сути, все прогрессивное человечество.

Естественно, что все это происходит не в некоем вакууме, а в необыкновенно сгущенной исторической среде, где множество разнообразных страстей, обусловленных социальными, религиозными, кастовыми, сословными предпосылками, создают всю многосложную картину времени, где все решается отнюдь не так просто, как порой мы склонны это изображать в своих художественных обобщениях.

И тем не менее, как бы ни сложна была задача отображения нашего удивительного века, века столь же жестокого, сколько и гуманного, века немыслимых побед технической революции и необыкновенно ожесточенных классовых битв,— именно нам, советским художникам, и в частности кинематографистам, предстоит взять на себя главный труд по отображению всех этих исторических процессов.

Можно было бы вспомнить добрым словом серьезный, скромный и очень тщательно выполненный фильм Молдавской студии «Это мгновение» Э. Лотяну.

Недавно закончил свой фильм под названием «Черное солнце» автор-режиссер Алексей Спешнев. Храбрость, с которой он взялся за одну из сложнейших тем нашего времени — битва за народную власть в странах, освобождающихся от колониализма,— сама по себе вызывает всяческое уважение. На фоне общих разговоров, благородных намерений и невыполненных обещаний это серьезная акция, о которой надлежит и серьезно поговорить.

Очень бы хотелось от души поздравить Алексея Спешнева с победой на столь важном участке современного кинематографического фронта, но совесть не позволяет сделать это без оговорок, как того заслуживает масштаб самой темы.

Если некоторые, как было уже сказано, успешные у зрителя картины отмечены, так сказать, режиссерским простодушием, то в данном случае мы имеем дело с прямо противоположным явлением. Многозначительность каждого кадра, каждой фигуры, каждой строки и каждой фразы в этой картине драматически срабатывает против автора, против замысла, против самого художественного результата. Действие вследствие этого утрачивает серьезность документа, который для зрителя в данном случае должен был бы стать неизбежным измерителем успеха всего произведения.

Речь идет о фактах, о действительных событиях, потрясших все человечество. И чем ближе к факту была бы отражена вся трагедия, пусть даже в зашифрованных судьбах, тем большим был бы художественный результат.

На последнем фестивале мы смотрели работу одного из начинающих африканских режиссеров, пробующего свои силы в совершенно, казалось бы, примитивных условиях зарождающейся африканской кинематографии. Там речь идет о солдате, бездумно выполнявшем роль наемника в Индокитае, который возвращается на родину и там в простейших столкновениях с жизнью понимает свое истинное человеческое предназначение, понимает всю меру чудовищного обмана, который вовлек его в эту, мало сказать, несправедливую, но как бы прямо нацеленную в его грудь войну. Картина небольшая и очень не помпезная, но оставляет глубокое и серьезное впечатление.

В данном же случае, в фильме А. Спешнева настоящему успеху мешает обилие всякого рода изощренных, изысканных кинематографических решений, как бы энциклопедически перечисляющих все, что придумано и изобретено всеми режиссерами по самым различным поводам. И тут опять выступает обратная сторона закона о количестве и качестве, о котором уже говорилось выше.

Мне очень хотелось наилучшего успеха

этому фильму, и жаль, что приходится отмечать издержки этого очень важного по теме произведения. Пусть каждым зрителем они будут уловлены, поняты и раскритикованы. Не сказать об этом нельзя при всем, повторяю, уважении к работе Спешнева, который стремился, видимо, использовать емкие формы кинематографа для передачи очень сложных и противоречивых явлений жизни. Все это — его право. Но не надо только идти столь свойственной нам дорогой самовосторгов, которая не только сказывается на результате, но и толкает режиссуру в процессе работы на чрезмерную роскошь издания.

Я уже говорил о Спешневе, который свои просчеты допустил на такой крупной теме. А сколько рождается таких орнаментальных картин на почве пустоты, лишь для упражнения рук, для признания в очень узком кругу семейных поклонников.

Подобное же соображение напрашивается и по поводу также очень важного по теме фильма В. Денисенко «Тяжелый колос» Киевской киностудии имени А. П. Довженко. Работа эта во многом интересна, посвящена науке о хлебе, борьбе за хлеб. Уж куда актуальнее! Но и тут беда в том, что режиссер, как говорится, словечка в простоте не скажет, а мог бы...

Что же касается дальнейшей разработки международной темы, то сейчас помимо очень интересного и обещающего отличный фильм сценария В. Ежова и В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода» в работе также находится и картина по сценарию С. Михалкова и А. Шлепянова «Комитет девятнадцати». Очень хочется, чтобы создатели этих важнейших по теме произведений подумали о том, каким способом и с какой мерой взыскательности надо будет им решать многосложную задачу.

А ставить такие картины нужно, невзирая ни на какую критику, хотя и делая из нее соответствующие выводы.

Ставить надо еще и потому, что наши идейные противники ни секунды не дремлют со своей антисоветской, антисоциалистической пропагандой, куда кинематограф включен на полную силу.

Не без горечи мы должны сказать, что в числе наиболее ядовитых произведений оказываются фильмы, сделанные руками людей, которых мы еще совсем недавно, и не без основания, считали в своих рядах. Как пример могу назвать автора фильма «Зет» Коста-Гавраса, сделавшего ныне фильм под названием «Признание». Фильм этот вполне недвусмысленно антисоциалистический, где события в Чехословакии трактуются на уровне злобной политической инсинуации, при идейном, так сказать, участии хорошо известных нам Ива Монтана и Симоны Синьоре. Все это очень печально, но тем не менее факт. Недавняя статья в «Правде» «Нищета антикоммунизма»

«НА ВОЙНЕ КАК НА ВОЙНЕ» («Ленфильм»)

«ЛЮДИ ЗЕМЛИ И НЕБА» (Ленинградская студия документальных фильмов)

дает в этом отношении интересный материал для серьезных выводов.

Битва продолжается. Больше того — она углубляется, и прятать голову под крыло, как известно, не лучший способ противодействия. Поэтому события, определяющие масштаб этой битвы, неизбежно должны становиться предметом нашего внимания, и если хотите, предметом нашей государственной заботы, как бы сложно ни оборачивалась в производственной практике работа над этим многосложным материалом.

Ни на минуту все мы, участники кинематографического процесса — от руководства Комитета и Союза до работников цехов, в конечном счете определяющих своим трудом качественный уровень выпускаемых нами картин,— не должны забывать своих стратегических задач, своей ответственности за победу нашего кинематографического искусства у себя дома и на экранах мира.

Тут нельзя надеяться на какой-то уже сложившийся опыт. Он должен меняться от года к году, сообразно с теми задачами, которые ставятся в нашей общегосударственной политике, в политике партии. Здесь мы не должны, не имеем права отставать, годами обдумывая, осознавая движение времени. Как раз само время и требует прежде всего мобильности. Потеря темпа неизбежно используется нашими врагами, когда они захватывают то тут, то там самые оперативные позиции для своих антисоциалистических операций.

В свете такой постановки вопроса мне представляется крайне существенной сейчас всяческая консолидация сил с нашими друзьями и соратниками в социалистических странах.

Как мы знаем по опыту прошлых лет, здесь было много упущено. Сейчас, при всей сложности и разнообразии художественных интересов, в каждой из стран социализма есть достаточно проверенные силы и исторически сложившиеся генеральные позиции, отправляясь от которых, мы можем делать произведения социалистического масштаба и влияния. Это может найти свое выражение не только в совместных постановках, но и в совместном обсуждении тех главнейших тем по всем важнейшим проблемам современности, которые должны стать предметом художественного воплощения в странах социализма, что в плане экономическом находит отражение в практике СЭВа.

Такого рода обмен идеями, прямодушной, братской критикой сейчас насущно необходим. Речь идет о слишком больших ценностях, заработанных далеко не только усилиями творческой интеллигенции, но усилиями всего трудового народа и прежде всего рабочего класса. Вследствие этого и критерии должны быть основаны на интересах рабочего класса и социалистического строя как самой основы нашей жизни.

Такая постановка вопроса имеет совершенно равное влияние на все виды нашего искусства, на все его жанры, где, в частности, веселая комедия на современную тему всегда будет иметь наибольший отклик у самых различных зрителей.

Мне не привелось сколько-нибудь подробно говорить о жанрах, а можно было бы остановиться особо, например, на только мельком обозначенной опасности нашествия вестернов и детективов. Можно было бы также сказать и о еще очень робкой поддержке нашими планирующими организациями и критикой комедийных фильмов.

Когда я говорю о робкой поддержке критики, то отнюдь не в том смысле, чтобы посетовать на чрезмерную строгость в отношении этих жанров. Наоборот, комедии, так же как и детективу, угрожает противоположная опасность. Жажда смеха в зрительном зале настолько велика, что иной раз зритель смеется даже без особого повода, как бы выполняя обязанность смеяться на комедии. Таким образом, здесь нужно говорить о сорте юмора, о заботе, какую проявляли, скажем, наши великие советские юмористы Илья Ильф и Евгений Петров в отношении квалификации смеха, о воспитании смехом уровня художественного вкуса. И это им отлично удавалось.

Имеем ли мы право почти через сорок лет после появления их блестящих романов и

фельетонов возвращаться на уровень юмористических поделок «Будильника» или, в лучшем случае, кинематографа до 1910 года.

Правда, тут надо оговориться, что наступление такого рода смешных картин нам пока не угрожает.

Если, по традиции еще тридцатых годов, в наших лучших картинах, даже самых серьезных, всегда находилось место юмору, то нынче наметилась иная традиция — строго делить основные жанровые потоки. Боязнь юмора отличает множество наших картин, которые мы считаем своей удачей. Здесь речь идет не только о мастерстве литературном, режиссерском, актерском — надо понять, что здесь речь идет о мировоззрении.

Поразительное по емкости наблюдение Маркса в отношении человечества, которое, смеясь, расстается со своим прошлым, прежде всего относится к нам, к художникам, непосредственно отражающим изменение человека и окружающего его мира. Важная нахмуренность, с которой мы склонны сейчас обращаться к жизни современника, не к лицу прежде всего нам, не к лицу народу-победителю, имеющему в своей истории множество побед не только политического и экономического порядка, но победу всего нравственного строя, на котором зиждется наше общество.

Именно вследствие этой решающей победы и сложился тот храбрый, вессло-критический юмор, который наиболее полно и талантливо выражен в сочинениях Ильфа и Петрова.

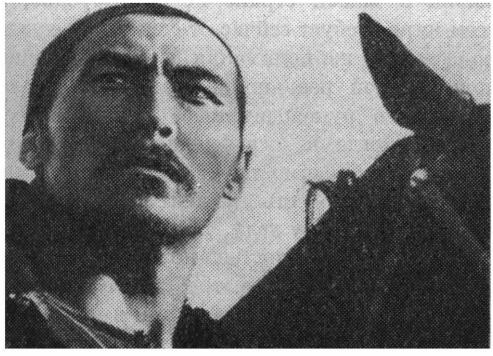
Признанными нашими комедиографами стали два режиссера, так сказать, среднего поколения. Это Эльдар Рязанов и Леонид Гайдай, картинам которых, как правило, сопутствует самый широкий зрительский успех.

Но, отдавая должное их последовательному труду в комедии, можно только удивляться, до какой степени мало интереса проявляет к этому жанру современная молодая режиссура, которая уже в стенах института имеет необыкновенную приверженность к вялым рефлексиям и мнимому глубокомыслию.

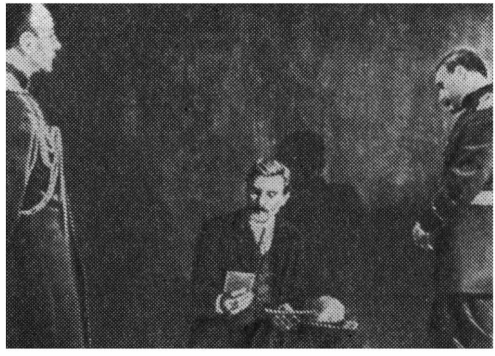
Быть может, как раз вместе с Рязановым и Гайдаем нам и удастся наконец создать в институте мастерскую комедийного фильма. Препятствий здесь никаких не предвидится, надо только решить и начать работать.

Сейчас на «Мосфильме» Леонид Гайдай ставит «Двенадцать стульев». Надо пожелать Гайдаю максимальной взыскательности в его труде, так как он неизбежно будет проверяться на многих, многих миллионах зрителей.

С чем же мы вступаем в 1971 год, в новое десятилетие XX века, с чем идем к XXIV



«ВЫСТРЕЛ НА ПЕРЕВАЛЕ КАРАШ»
(«Киргизфильм» — «Казахфильм»)



«НИКОЛАЙ БАУМАН» («Мосфильм»)

съезду партии, а затем и к своему съезду — ко второму съезду кинематографистов Советского Союза?

Этот вопрос можно было бы рассмотреть в свете недавно состоявшегося на секретариате Союза обсуждения сценарно-тематического плана советской кинематографии на 1971/72 год. На обсуждении этом достаточно резко прозвучала критика в адрес Комитета кинематографии, которую в значительной мере нам, Союзу, следовало бы принять и в свой адрес. Правда, решающее слово в формировании плана все же остается за Комитетом, но и Союз мог бы проявить более решительную инициативу и в выдвижении важнейших социально-политических тем и в работе с авторами, режиссерами, добиваясь наиболее квалифицированного и взыскательного их воплощения.

На секретариате отмечалось, что тематические планы студий чаще всего формируются в порядке регистрации самотека, что там не хватает партийно целеустремленного и организационно настойчивого планирования репертуара, с учетом тех процессов, которые происходят в народной жизни и в народном самосознании.

Белые пятна и провалы в тематическом плане, может быть, с особенным драматизмом проявились, когда мы коснулись сценариев и фильмов, в аннотациях которых можно было бы поставить: «действие происходит в деревне».

Таким образом, недостатки, отмеченные нами применительно к 1969—1970 годам, находят свое продолжение в плане 1971—1972 годов.

Сейчас еще есть время для того, чтобы, сосредоточив организационные и творческие усилия, исправить положение, тем более что недавно состоявшийся пленум Союза писателей по драматургии показал, с каким живым интересом относятся писатели к насущным проблемам советского кинематографа.

И тут, вслед за Ю. Нагибиным и М. Алексеевым, которые находят и желание и время для работы над сценариями о людях деревни, мы обязаны привлекать к этой тематике возможно более широкий круг писателей-сценаристов и режиссеров.

Большие нерешенные задачи существуют и в области кинематографической разработки тем и проблем, связанных с научно-технической революцией, жизнью и трудом рабочего класса, переменами в духовном и нравственном облике современника, какие вызывает нынешнее движение нашего общества.

В интересах истины следует вспомнить и о том, что в последние годы наши молодые кинематографические силы отступили от деревенской темы, да и от иных тем современности в пользу экранизации классики. Это явление в какой-то мере можно объяснить теми сложностями, которые часто сопутствуют решению актуальных современных тем.

Опять-таки в интересах истины и трезвой самокритики надо сказать, что некоторые, быть может, и не до конца совершенные, но интересные работы на острые и актуальные темы труднее проходят через наши сценарно-редакционные коллегии, чем легковесные сочинения о частностях жизни.

Но тут возникает второй и очень важный аспект вопроса.

По меньшей мере несерьезно полагать, что в искусстве, которому мы с вами служим, в искусстве революционного кинематографа, вторжение в жизнь может осуществляться по принципу штампования стандартов. Развитие жизни в нашей стране и, если угодно, во всем мире требует сейчас от советского художника такого же понимания всей общественно-политической реальности, как и от любого партийного руководителя.

Мы никогда не освобождали себя от этой трезвой необходимости, и это, если угодно, составляет гордость нашей сопричастности к общепартийному делу. Да, активно участвовать в решении социально-политических задач века — дело непростое, требующее и выдержки и умения понимать явления в их глубине и перспективе, чувствуя при этом ответственность за конечный результат, за то, как сказанное тобою слово отразится в сознании миллионных масс народа.

Повторяю: все это — дело непростое, но разве можно на этом основании уходить от всех сложностей активного художественного творчества в сторону пусть даже самых изысканных иллюстраций, к делам давно минувших дней?

У каждого из людей нашего поколения сохраняется уверенность, что разного рода зигзаги в судьбе наиболее одаренных молодых художников все же есть дело временное, что их талант, ум и основы духовного воспитания несомненно вернут их на дорогу трудной, но самой почетной работы над важнейшими процессами жизни нашего современника.

Именно с такой уверенностью и, если угодно, трезвым оптимизмом мы подсчитываем свои силы перед лицом XXIV съезда партии.

Сейчас можно уже в перспективе 1971 — 1972 годов увидеть такие опорные работы, как фильм Д. Храбровицкого «Укрощение огня», фильм М. Ромма «Мир сегодня», который он осуществляет вместе с А. Новогрудским и С. Зениным, фильм Л. Кулиджанова «Звездная минута» — с теми же сценаристами, новый фильм Ю. Райзмана и А. Гребнева, только что законченная работа И. Хейфица и Г. Бакланова — фильм «Салют, Мария!», вызвавший живой интерес.

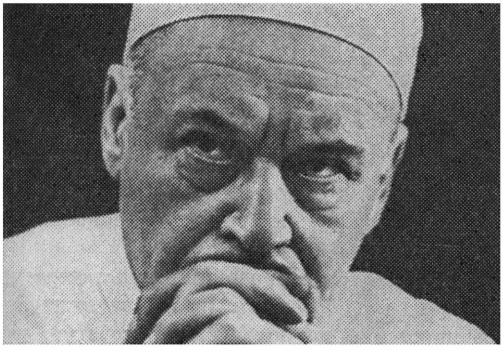
Имея в виду чрезвычайное значение кинематографа для детей, Союз кинематографистов должен внимательно проследить за наиболее успешной художественной реализацией сценариев, которые отмечены были на недавно состоявшемся специальном конкурсе сценариев на детскую тему.

Как же следует оценить нашу работу в минувшие два года, оглядываясь на сделанное и намечая предстоящее?

По-моему, у нас есть все основания для оптимизма.

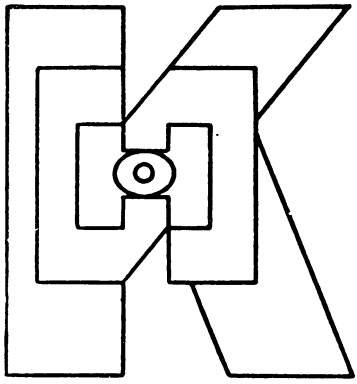
Эти два года, обозначенные ленинской датой, заставили всех нас многое в своей работе соизмерить с масштабами ленинских заветов, со всей практикой его революционного труда, с размахом его мысли. И в наиболее крупных произведениях нашего искусства эта повышенная взыскательность сыграла свою решающую роль.

Сейчас, в канун XXIV съезда партии, вступая в новое десятилетие XX века, нам предстоит не только сохранить уровень конца 60-х годов, но соответственно со всем размахом общепартийных задач, с которыми страна подходит к съезду, правильно понять свое место, свои обязанности в дальнейшем развитии нашего всенародного революционного дела.



«СТЕПЕНЬ РИСКА» («Ленфильм»)

«НЕОБЪЯВЛЕННАЯ ВОЙНА» (ЦСДФ)



Уроки интернационализма

И. Вайсфельд

Как рассматривать эволюцию кино?

В декабре 1970 года мир отметил 75-летие кинематографа. Три четверти века — это и мгновение и вечность.

Кино за эти годы достигло не только зрелости как искусство, но и стало значительной политической силой, оказывающей влияние на борьбу идей в современном мире. Сегодня необычайно важен тот участок борьбы, где пролегает линия фронта между националистическими амбициями империализма и интернационалистскими устремлениями трудового народа. В последние годы, в период между двумя съездами нашей партии, на этом участке шло особенно напряженное противоборство двух идеологий. Поэтому сегодня в преддверии XXIV съезда КПСС необходимо опять задуматься о путях и принципах развития национальных кинематографий в различных общественно-политических условиях, о великом опыте строительства национальных, интернациональных по духу кинематографий в нашей стране.

Библиография литературы о кино занимает тома и тома. Написано несколько десятков историй национальных кинематографий и мирового кино. И все же мысль исследователя этого удивительного искусства находится лишь на пороге этой проблемы. Возможно, потому, что историк кино, даже проницательный и тонкий в оценке отдельных фильмов и их взаимодействия, еще не связывает развитие кино с развитием всей мировой культуры.

Так ли исследует свое искусство историк театра, литературы? Нет, мысль ученого познает общие закономерности движения художественной мысли, смены мировоззрений, эволюции эстетических критериев.

В качестве примера возьму только одну работу — статью недавно умершего академика Н. И. Конрада «О некоторых вопросах истории мировой литературы»*.

Автор рассматривает три переходные эпохи: от древнего общества к средневековому — эллинизм, от средневековья к новому времени — Ренессанс, от нового времени к новейшему (для этой эпохи, в отличие от предыдущих, у автора нет единого наименования).

Н. И. Конрад полагает, что внимательное изучение истории мировой литературы поможет лучше понять и современность.

Критикуя ограниченность компаративистской школы в США, Н. И. Конрад стремится к познанию реального содержания развития всемирной литературы.

Изучение национальных литератур, выделение исторически устойчивых «сквозных» тенденций и доминирующих произведений на каждом этапе исторического развития проясняют общемировые связи и общность процессов.

Исследователь мировой истории литературы считает себя обязанным прежде всего изучить формирование национальных литератур, свое-

* Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., «Наука», 1966.

образие взаимодействия составляющих их частей и хотя бы условные рубежи смен одних литератур другими. Не «сводка истории», а сущность эволюции увлекает ученого.

Исследователи кино уже научились, пусть и с переменным успехом, писать истории фильмов, их взаимосвязи, но мы еще плохо изучаем возникновение эстетических концепций, созревание и смены характерных тенденций, общностей, линий размежевания мирового кино.

В этих заметках хотелось бы остановить внимание читателя только на одной из сквозных линий развития кинематографа — на формировании национальных кинематографий. Как протекал этот процесс?

Две культуры

В момент своего появления кино многим казалось безнациональным или вненациональным. И хотя первые люмьеровские фильмы имели достаточно очевидную национальную принадлежность, но они как и многие другие немые ленты, снабженные надписями, не знали национальных границ: они были доступны каждому (надписи легко переводились на другой язык).

Чистота первых фильмов постепенно затмевалась всем тем, что принес дух коммерциализма.

И все же искусство кино, когда оно становилось частью общедемократической борьбы против социального насилия и несправедливости, шаг за шагом отстаивало свои позиции.

Фильмы Чаплина, покорившие зрителей всех поколений многих и многих стран, выражали демократические традиции американского искусства. Мелодрамы Гриффита надо рассматривать как своеобразное продолжение демократической американской литературы в ее новом бытии на экране.

Американскую действительность в ее специфических проявлениях и противоречиях передавали не только произведения, созданные этими художниками, но, если угодно, и их судьбы. Разрыв Чаплина с Америкой и эмиграция в Европу были проявлением протеста художника против политики обезличивания его творчества, против подчинения его чуждым идеям и влияниям. Говоря иносказательно, Чаплин не захотел стать тем неживым винтиком неживого конвейера, какой показан нам с потрясающей силой в его фильме «Новые времена».

Трагическая судьба Гриффита, последние фильмы которого так же мало значили в политическом, как и в художественном смысле

«ВЛЮБЛЕННЫЕ» («Узбекфильм»)

«ЖУРАВУШКА» («Мосфильм»)

по-своему поучительна: не в силах противостоять системе он растворился в ее безликости и пестроте.

Весьма любопытна эволюция шведского кино, которое одно время обрело свое собственное лицо, национальный облик. Историю шведского кино как искусства, строго говоря, начинают с 1916 года, когда выдающиеся режиссеры Шёстром и Стиллер создали свои первые значительные работы.

В историях кино справедливо отмечаются динамизм и национальный характер фильма Шёстрома «Терье Виген», рассказывающего о жизни человека, живущего трудно, трагично и честно. В драматическое повествование, снимавшееся в условиях подлинной натуры, вторгаются цитаты из поэмы Ибсена. «Натурность» кинематографа соединялась в этом фильме с творчески переосмысленной театральной традицией, носителем которой стал сам Шёстром, сыгравший в этом фильме главную роль.

Подъем шведского национального кино продолжался менее десятилетия. Его падение обычно приписывают конкуренции, давлению всей системы коммерческого кинематографа, и это отражает истину, но не всю. Историк кино Ежи Теплиц прав, когда утверждает, что если бы в шведских фильмах «горел огонь народного искусства, им не страшна была бы любая конкуренция».

Необычайно интересно проследить, как протекал исполненный драматизма процесс формирования национальных кинематографий, отмеченный чрезвычайной остротой накала классовых столкновений в кино Германии, Франции, Чехословакии и других стран в годы, предшествовавшие октябрю 1917 года.

Историк мог бы рассказать, как внутри национальных кинематографий возникали демократические элементы и высокие проявления творческого поиска и свершений. Но, несмотря на специфичность проявления национального начала в области искусства кино, и к этому искусству можно полностью отнести слова Ленина о двух культурах внутри одной национальной культуры. Напомню эти слова: «...мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»*.

В преддверии искусства...

Если говорить о русском кино, то все, что было им создано до Октября 1917 года, представляет собой лишь предысторию искусства.

Правда, в давней истории русского кино известны попытки честных мастеров обойти требования предпринимателей и цензуры для того, чтобы в какой-то степени приблизиться к искусству. Такие попытки, намерения полно описаны в книгах и статьях о дореволюционном русском кино. Нельзя, однако, умолчать о том, что разрозненные опыты подлинного киноискусства иногда сильно преувеличиваются, служат поводом для идеализации дореволюционного русского кинематографа. В таких случаях забывалось о деспотической силе царизма, которая душила все живое, и об агрессии иностранного коммерческого кино, в особенности французского, на русском рынке, и о кинопредпринимателях России, готовых следовать любым веяниям моды, лишь бы облегчить получение доходов от постановки фильмов, выдержать конкуренцию. Поэтому мы вправе говорить, что в России история кино как искусства начинается после Октября.

Предпосылки для создания национального киноискусства народов России были сформулированы Декларацией прав народов России, принятой Совнаркомом 15 ноября 1917 года, которая провозгласила равенство и суверенитет народов, национальных меньшинств и этнографических групп бывшей империи: к историческому творчеству были, по мысли Ленина, подняты «наинизшие низы»**.

Через два года после принятия Декларации была произведена экспроприация экспроприаторов в области кино: киностудии и кинотеатры стали государственной собственностью. Коммерческий фильм лишался экономической

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 121.

** Там же, т. 35, стр. 189.

базы; создавались экономические условия для развития демократического национального кино. Революционное преобразование России определяло идеологическое направление искусства кино, его тенденции.

Перефразируя слова Чехова, можно сказать, что на дореволюционном экране «не было бога живого человека», того, «что называют общей идеей». Об этих словах вспомнил Луначарский в статье «Задачи государственного кинодела в РСФСР», написанной в 1919 году:

«Если где-нибудь глупая боязнь перед тенденциозностью является наиболее нелепой, то именно в области кинематографии. Вообще говоря, тенденция вредит только в том случае, если она мелка; великая тенденция... способна только поднимать произведения искусства, и недаром плакал Чехов о том, что современное искусство лишено бога и что никакой талант художника и внешнее мастерство не может даже отдаленно заменить присутствие животворящей идеи»*.

«Востоккино» и другие

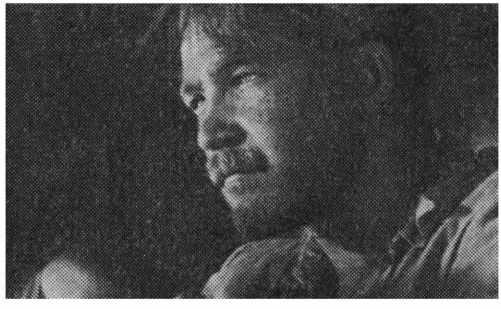
С началом мирного строительства одновременно с восстановлением и расширением материальной базы создавались фильмы и в тех республиках, где уже существовала дореволюционная кинематографическая традиция (Россия, Украина, Грузия, Армения), и в тех — где кинопроизводство делало первые шаги. Достойна специального изучения очень короткая — всего 7 лет! — история киноорганизации «Востоккино» (1928—1934). Некоторые ее опыты были неудачны, и фильмы остались безвестными, но навсегда запомнился поразительный взлет творческой мысли художника-интернационалиста в картине В. Турина «Турксиб», ставшей одним из достижений советского и мирового кино.

В наши дни получил распространение термин «эксперимент»: «социологический эксперимент», «художественный эксперимент». С полным правом это понятие может быть применено к творческо-производственным опытам 20-х годов, призванных приобщить к кинематографическому творчеству представителей многих народностей Российской Федерации. В 1926—1930 годах существовало, например, «Чувашкино»; фильмы, созданные этой киноорганизацией,— деятельность сценариста и режиссера И. Максимова-Кошкинского — в свое время встретили сочувственное отношение зрителей и критики.

Существовала и «Кино-Сибирь». В 1929 году молодой сценарист М. Большинцов написал сценарий «Тунгус с Хэнычара», реализованный на экране.

* Сб. «Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы», М., «Искусство», 1965, стр. 20.

«ТОВАРИЩ БЕРЛИН» (ЦСДФ)



«ДИРЕКТОР» («Мосфильм»)

Неудавшиеся эксперименты учили, удавшиеся демонстрировали возможности. И когда мы сейчас радуемся успехам молодых кинематографий, возникших после второй мировой войны, скажем, молдавской, киргизской или литовской, ей-богу, не грех вспомнить предшественников, талантливые работы которых еще в 20-е годы обозначали вероятные решения сложной проблемы формирования единого социалистического многонационального кинематографа.

Теперь эта кинематография в нашей стране — реальность и притягательный пример для многих стран, заинтересованных в развитии искусства кино.

Встречи в Калькутте и Репино

В частности, пристальный и горячий интерес к нашему опыту существует в Индии, где передовые творческие силы ищут возможности разрушения бастионов коммерческого экрана. Серьезную работу в этом направлении ведет киноинститут Индии в Пуне, где автору этих строк довелось выступать с лекциями и таким образом познакомиться со студентами и профессурой. Работать нашим коллегам в Пуне нелегко, но их антикоммерческая и антиколониалистская устремленность к подлинно демократическому, многонациональному и единому кинематографу Индии несомненна. Никогда я не забуду встречу с одним из крупнейших режиссеров Индии Сатьяджитом Рэем в Калькутте в его маленькой квартирке под самой крышей высокого безлифтового дома. Родной язык Рэя — бенгали, и снимает он фильмы на этом языке, а отражают они умонастроения всех народов Индии. Далекая Бенгалия, родина Рабиндраната Тагора, благодаря Рэю зримо, в покоряющих образах экрана, приблизилась к сердцу каждого из нас.

Рэй, несмотря на свою занятость съемками и деятельностью в Федерации друзей кино, помогает воспитанию студентов в Пуне. Для индийских кинематографистов антикоммерческого направления киноинститут в Пуне — творческая лаборатория и кузница кадров, как для нас и всего мирового кино ВГИК в Москве. Недаром оба института — наш, пятидесятилетний, и совсем молодой в Пуне — поддерживают дружеские связи.

Образование равнонациональной и нерасторжимой кинематографии Советского Союза послужило детонатором для тех зарубежных демократических сил, которые противопоставляли себя космополитизму коммерческого кино.

Серджио Чеккини, итальянский критик, в своем докладе «От кино Октября до итальянского неореализма» сказал:

«Так же как можно сказать, что мир после Октябрьской революции стал уже не таким, каким был прежде, можно утверждать, что и кино тоже стало другим после появления великих советских мастеров. ...Оно получило право называться искусством»*.

Незадолго до своей смерти французский историк кино Жорж Садуль написал, что молодые советские кинематографисты 1925—1930 годов полностью выполнили свою миссию и в национальном и в международном планах, распространив по всей земле дух Октябрьской революции. Имея в виду отсталое представление о советском киноискусстве, основанное не на реальных фактах, а на домыслах, согласно которым мы будто бы считаем, что все уже найдено и двигаться некуда, Садуль подчеркнул:

«Правильно понятый социалистический реализм не представляет собой... монолитный блок или некий новый академизм, бесконечно копирующий идеальный образ. Чтобы полностью выявить себя, социалистический реализм должен находить все новые формы по мере того, как перед социалистическим обществом возникают новые проблемы»**.

Я помню, как в 1967 году на симпозиуме в Репино, среди прочих демонстрировался фильм киргизских кинематографистов «Небо нашего детства». Фильм этот не простой, хотя на первый взгляд кажется безыскусным и традиционно повторяющим пейзажно-ли-

---

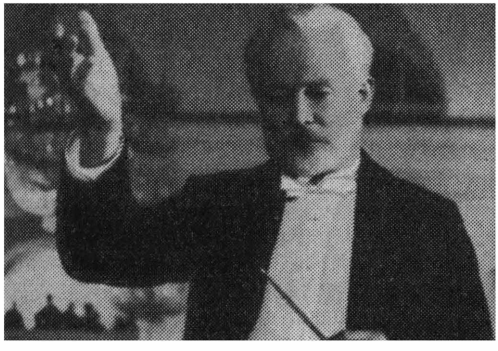
* «Октябрь и мировое кино», М., «Искусство», 1969, стр. 350.

** Там же, стр. 280.

рические вариации кинопроизведений об экзотических горцах. Но шаг за шагом авторы «Неба нашего детства» опровергают это неверное представление. Постепенно они вводят нас в психологическую атмосферу детства своих героев. Сценарист К. Омуркулов и режиссер Т. Океев — горячие поклонники всего нового, что принесла наша действительность в высокие горы Киргизии, задумываются над тем, что же остается в сегодняшнем дне от вековых народных традиций, от бытовых навыков прошлого. Для них невозможен национальный нигилизм, решительно отвергающий в народном опыте все, даже испытанное веками удобное жилище чабана, его одежду, его обычаи. У зрителя «Неба нашего детства» может возникнуть впечатление, будто в финале авторы не дают окончательного ответа на поставленные вопросы. Окончательного ответа на некоторые сюжетные завязки действия они действительно не дают, но в тревожащем воображение финале фильма заключена некая внутренняя встревоженность и в то же время гармоничность, не всегда поддающаяся такому четкому формулированию, какое мы находим в аннотациях тематического плана, впрочем, не теряющая от этого определенности позиций и целей. Внутренняя убежденность авторов может быть по-разному выражена в фильмах — то в лирической интонации, как в «Балладе о солдате», то в приподнято-трагедийной, как в «Летят журавли», то в сдержанно-иронической, как в «Листопаде», то в поэтической и в то же время «заземленной», как в «Небе нашего детства». Эта внутренняя правда киргизской картины произвела впечатление на кинематографистов разных континентов, собравшихся в просмотровом зале репинского симпозиума.

Характерно соображение, высказанное нашим мексиканским коллегой Мануэлем Митчелем на том же симпозиуме:

«И в настоящее время, когда мы видим, какое смятение царит в мире, какая угроза нависла над будущим человека и его цивилизацией, когда множество проблем заслоняют горизонт будущего, мне думается, мы должны обратить взоры на то, что создано в великом революционном кино выдающимися советскими художниками. Говорю это не потому, что всерьез верю в то, что кино может разрешить все проблемы и устранить все угрозы, но оно может помочь крепить дружбу между людьми, близкими по мировоззрению и тенденциям, и в пределах своих возможностей освещать эти проблемы, способствовать решению многих из них. В этом, на мой взгляд, состоит миссия нового революционного кино, за которое сейчас борются молодые испанцы, чехи, французы, итальянцы, англичане, люди Советской страны, поляки, югославы... Кино — это универсальный язык, который многими искажает-



«ЧАЙКОВСКИЙ» («Мосфильм»)

«ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА» («Мосфильм»)

ся, но все же были люди, сделавшие его вдохновенным и великим»*.

Киргизский фильм «Небо нашего детства», как и украинский «Тени забытых предков», или молдавский «Последний месяц осени», или русский «В огне брода нет», входит в жизнь мировой кинематографии — кино Мексики или Японии, Италии или Венгрии, Вьетнама или Франции; как в жизнь нашего кинематографа входят «Пепел и алмаз» Вайды, «Красная борода» Куросавы, «Нюрнбергский процесс» Креймера или «Битва за Алжир» Понтекорво. Магнитное поле революционного искусства привлекает к себе истинно новое, разрушая достойное разрушения. Такая связь и превращает кинематограф всего мира в единое целое, противостоящее деградации мыслей и чувств на экране.

Учить интернационализму

Можно с неопровержимой убежденностью утверждать, что к подлинному и действительно национально-своеобразному таланту успех приходил только тогда, когда его произведение, будь это эпическое полотно или неприхотливая миниатюра, выражало общие идеи советского кино. Социалистический интернационализм мыслей и чувств, выраженный образным языком кино, не разрушает национального своеобразия, а служит той главной силой, которая способна выявить это своеобразие органично и естественно. Эта общность может уберечь мастера от соблазнов экзотики или абстракций «безнациональности».

«Элисо» Шенгелая, «Арсенал» Довженко, «Стачка» Эйзенштейна или «Мать» Пудовкина говорили именем революции и поэтому оказались в силах отразить подлинно народные традиции Грузии, Украины или России.

Во ВГИКе молодой студент А. Пелешян снял короткометражку под названием «Начало» (позднее вышла панфиловская картина под тем же названием). В работе А. Пелешяна много отдельных стоп-кадров, передающих хронологию развития революционных событий в дни Октября. Это очень «статичная» и в то же время... очень динамичная картина! Статика передает ритм и взрывной темперамент революции. В этом правда и парадокс замысла молодого студента. Трудная, труднейшая задача выполнена молодо, эмоционально и профессионально точно.

Просматривая на экране скромную и примечательную курсовую работу студента из Армении, я вспомнил слова немецкого режиссера воспитанника ВГИКа Конрада Вольфа. На вечере, посвященном 50-летию института, он сказал: «ВГИК научил меня главному (я подумал: сейчас оратор скажет о монтаже или работе с актерами или о чем-то ином, сугубо профессиональном, но, к счастью, мое предположение не оправдалось) — ВГИК научил меня интернационализму».

Интернационализму учит весь опыт многонационального советского кино.

Вопрос о взаимосвязях национальных кинематографий и о роли национальных чувств, художественных народных традиций в жизни каждого художника индивидуален, в чем-то неповторим, не поддается простому арифметическому расчленению. Он очень тонок и сложен. Найти верное — и обоснованное — объяснение в неожиданных переплетениях, изменениях, сдвигах, взлетах в творчестве имярек мастера можно, если помнить о социальных истоках — единстве исторических судеб народов Советского государства, общности их духовной жизни и практической деятельности. Только тогда можно проанализировать взаимодействие национальных культур, можно найти объяснение тому, что, скажем, Довженко вошел в духовную жизнь индийского режиссера Сатьяджита Рэя, или тому, что Эйзенштейна почитают в Мексике одним из основателей национальной мексиканской кинематографии, или тому, что французские коммунисты организуют «группы Медведкина», чтобы продолжить его киноагитационный и сатирический опыт 30-х годов; какую бы национальную кинематографию СССР ни представлял мастер, он ощущает себя прежде всего духовным посланцем мира революционных преобразований, мира социализма.

* «Октябрь и мировое кино», М., «Искусство», 1969, стр. 211.

Другая общность, объединяющая советские национальные кинематографии: приверженность передовому национальному художественному опыту и способность этот опыт сделать достоянием не только данной республики, но и всех нас — зрителей, критиков, кинематографистов.

Паневежисский театр в Литве — по старым понятиям — не более чем «провинциальная труппа», но она сегодня дала литовской кинематографии прекрасных актеров и кинематографистов, да и не только литовской. Банионис, снимаясь в роли Гойи в совместной постановке с ДЕФА, представляет за рубежом традиции литовской культуры и всего советского искусства театра и кино.

Хочу привести пример. Армянский поэт Чаренц написал о Саят-Нове:

Я видел сон: Саят-Нова
Пришел, сжимая саз в руках...

Заканчивается это стихотворение так:

Мой сон прошел. Осталась ты,
Остался твой прекрасный лик,—
Бессмертный саз Саят-Новы
Безмолвно я держал в руках.

Здесь прошлое входит в современное бытие поэта, а современное его бытие неотделимо от поражающей воображение поэзии Саят-Новы.

В 1921 году Чаренц пишет «Красный сонет». В нем есть такие строки:

Вот отступают дни, уходят
В мир теней —
И песнь летит стрелой к заре
грядущих дней.

Здесь уже поэт захвачен будущим. Он как бы вбирает стремительность истории и, не желая отделять себя от нее, весь устремлен в патетику сегодняшнего дня и в неизведанное завтрашнего.

О поэзии Чаренца я вспомнил, просматривая фильм «Семь песен об Армении». Содержание картины — наша современность. Но нам все время напоминают о вчерашнем дне, о том, что справедливо разрушила революция, и о том, что она сохраняет для потомства как объективную народную ценность.

В Ереване над городом возвышается огромный памятник погибшим во время резни в 1915 году. Этот монумент отмечен высоким и вдохновенным талантом создателей. Он траурный и торжественный, он выражает бесконечную печаль и скорбь, и в то же время, устремленный к небу, — веру в настоящее и будущее армянского народа, навсегда соединившего свою судьбу с другими народами Советского Союза.

Молодой режиссер Л. Осыка поставил на Киевской студии фильм «Каменный крест» по двум рассказам классика украинской литературы В. Стефаника.

«ИДУ К ТЕБЕ, ИСПАНИЯ!» (Украинская студия документальных фильмов)

«ЧЕЛОВЕК И ХЛЕБ» («Киевнаучфильм»)

Актер Б. Брондуков создает в нем сильный, выразительный образ конокрада, Д. Ильченко — образ старика, обреченного на нищету в дореволюционной Западной Украине. Весь фильм отмечен бесконечной любовью и вниманием молодого режиссера к произведению крупного художника Стефаника, постичь которое он искренне стремился. Но в данном случае талантливый, обещающий режиссер Осыка не смог выполнить свою задачу одинаково удачно во всех ее компонентах. Картина перегружена натуралистически выписанными подробностями и, пожалуй, страдает ритмическим однообразием.

Микола Бажан, высоко оценивая строгость, вкус и требовательность к себе Осыки, совершенно справедливо и дружески отмечает заметное нарушение гармонии замысла.

Он пишет:

«Уродство жизни крестьянской бедноты в феодально-буржуазных условиях Австро-Венгерской империи, так сильно изображенное Василем Стефаником, вовсе не обозначает, что это уродство надо во всем подчеркивать, выискивать, обыгрывать. Авторы фильма поддались такому увлечению. Ах, эти фламандцы! Ах, этот Брейгель! Совсем не нужно было свой справедливый восторг перед его «Слепыми» проявлять в чрезмерном увлечении показом человеческих уродств, несчастных и жалких слепцов-музыкантов, больных и болезненных типов среди крестьянской массы, достойно и даже величественно провожающей в далекую дорогу беднягу Ивана Дидуха и его семью. Ведь бросают Дидухи вовсе не уродов, не слепцов, а красивый, здоровый, добрый народ»*.

Художественная национальная традиция находит свою жизнь в той мере, в какой мастер кино передает ее дух, поэтическую сущность; не только специфически неповторимое, но и общезначимое, интернациональное. И если в «Мольбе» и «Каменном кресте» результат неполный, односторонний, то именно потому, что в этих талантливых фильмах заметно отступление от этого принципа.

Сценарий длиной в 827 страниц

Еще об одной общности хочется сказать. Только невежественная и бедная (если не просто озлобленная) душа может приписать мастерам советского кино отделенность, отгороженность от зарубежного искусства. Но изучение и уважение не однозначны с подчинением и подражанием. Признание таланта другого — хорошо, когда это проявление душевной и социальной широты художника, а не его неуверенности в себе.

Георгий Данелия по сценарию Реваза

* М. Бажан. Три фильма одной студии.— «Литературная газета», 19 июня 1968 года.

«ДЕКРЕТ О ЗЕМЛЕ» («Центрнаучфильм»)

«ЖЕЛЕЗНЫЙ ПОТОК» («Мосфильм»)

Габриадзе поставил фильм «Не горюй!». Толчком для создания картины послужила повесть Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен» — произведение веселое, озорное, печальное и романтичное. «Мой дядя Бенжамен» принадлежит к числу книг, которые хочется перечитывать. Она изобилует острыми положениями, легко «ложащимися» в сценарий. Казалось, нет ничего проще, чем экранизировать «Мой дядя Бенжамен». Габриадзе же, работая над сценарием, написал вместо положенных 60 страниц — 827... А ведь сочинял это уже хотя и молодой, но опытный автор. Зачем понадобились более 800 страниц? Думаю, для того чтобы понять атмосферу и героев Клода Тилье, и (так как действие перенесено в Грузию) атмосферу Грузии XIX века, и те созвучия, которые могут объединять далеких друг от друга героев. Некоторые эпизоды «Не горюй!» совпадают с первоисточником (например, комическое лечение зубов), но весь фильм в целом оригинален, самобытен. Он — грузинский фильм, до последнего атома. Данелия и Габриадзе, создавая национальный советский грузинский фильм, больше ощутили суть произведения другого народа, чем иные соотечественники писателя Клода Тилье.

В картине «Не горюй!» есть одна тенденция, одинаково привлекательная, как и трудная для реализации в искусстве кино,— это стремление передать чувства добрые, краски романтические. Режиссер Данелия пишет о своем друге кинодраматурге Габриадзе:

«В произведениях Резо Габриадзе нет резко отрицательных персонажей, он как бы исключил из своей палитры черную краску. Он смотрит на мир с изумленной и доброжелательной улыбкой. Его произведения всегда смешны, трогательны и, что самое главное, жизнелюбивы и оптимистичны».

Зарубежная национальная традиция воспринята авторами «Не горюй!» с той отзывчивой самобытностью, которая отличает настоящих художников, представителей советской школы киноискусства.

И наконец, еще об одной общности, охватывающей широкий, практически безграничный круг вопросов, хочется сказать.

Разрушение стереотипов

Каждая национальная кинематография Советского Союза — это испытательное поле для эстетических поисков, если, разумеется, автор талантлив и понимает свою задачу.

Серго Закариадзе верно отметил однажды (он говорил о театре, но его соображения относятся и к кино): «Сегодня уже в первых классах детей обучают алгебре. Это тоже надо учитывать как значительный фактор времени. Растет интеллект, перестраивается психика. Мы, работники искусств, должны

«ПОСОЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА» («Мосфильм»)

«ГИМНАСТЕРКА И ФРАК» (ЦСДФ)

уже сегодня представлять себе, какой зритель придет завтра в театр. В противном случае он не придет к нам вовсе»*.

Любопытно, как на эту же проблему откликается сценарист Ю. Клепиков в своих заметках о картине Панфилова «Начало», которые он делает в качестве актера, исполнителя роли режиссера в этом фильме. Он интересно пишет о психологических чертах облика актрисы Чуриковой, исполняющей главные роли в фильмах «Начало» и «В огне брода нет». Объединяют ее героинь, по мнению Клепикова, крупные характеры, выращенные на таком прочном основании, как народность, жизнелюбие, оптимизм. «Талант такого своеобразия требователен. У него особые отношения и с драматургией, и с режиссурой, и со зрителем. Не потому ли, что его своеобразие разрушает привычный зрительский стереотип, согласно которому героиня всегда красавица, существо избранное и в общем-то без особенных сложностей и противоречий, легко доступное для восприятия? Думается, искусство Чуриковой вносит в наше кино нечто совершенно новое, самостоятельное, и в этом заслуга актрисы»**.

* Серго Закариадзе. Не этнографическая достопримечательность.— «Советская культура», 10 января 1970 года.

** «Советская культура», 8 декабря 1970 года.

Великая вера

Ожидание нового, движение искусства навстречу сегодняшнему и завтрашнему зрителю воодушевляют художника на поиски, полемику, открытия, противостоящие упрощению и подражательству — этим врагам искусства.

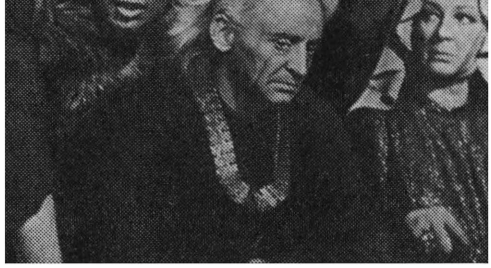
Признание этой закономерности развития не должно нас настраивать идиллически: закономерность-де есть, можно и не тревожиться. Движение в искусстве осуществляется не по схеме прусской шагистики: первая колонна марширует, вторая колонна марширует. В искусстве все сложнее, чем на плацу.

В жизни молодых национальных кинематографий есть свои проблемы, моменты остановки роста, иногда кривые подъема сменяются снижением.

Несколько лет назад мы радовались появлению в Латвии самобытных документальных фильмов, остро публицистических и в то же время лирически окрашенных. Почему достойный опыт не продолжен?

Можно радоваться росту молодых талантливых кадров киргизского художественного кино; назову хотя бы имена Шамшиева, Океева, Омуркулова — список этими именами не исчерпывается. Но документальное киргизское кино, заявившее о себе в 60-х годах

«ЧЕХОСЛОВАКИЯ, ГОД ИСПЫТАНИЙ» (ЦСДФ)



«КОРОЛЬ ЛИР» («Ленфильм»)

такими фильмами, как «Чабан», «Замки на песке», «Бумеранг» и другими, обещало много больше того, что мы имеем. Правда, полудокументальная, полуигровая работа «Не беда...» (сценарист Р. Ибрагимбеков) тех же режиссеров, которые поставили «Замки на песке» (А. Видугирис и Я. Бронштейн), подкупает романтичностью, свежестью, но ей все же не хватает собранности и точности предшествовавшего фильма.

Белорусская поэзия и проза по уровню мышления и художественных решений неизмеримо выше белорусского художественного фильма (смелость и обоснованность поисков, пожалуй, больше дает себя знать в белорусском документальном кино).

Замалчивать недостатки, делать вид, будто все равномерно и равновелико, снисходительно похлопывать по плечу — это очевидное проявление равнодушного высокомерия. На одном из совещаний представительница Таджикистана редактор и критик Л. Княмова, рассказала, что в дни, когда редакционная коллегия студии «Таджикфильм» внимательно разбирала несовершенства (как и достоинства) очередных сценарных и режиссерских работ, приехавшие в командировку из Москвы кинематографисты начали умиляться, все и вся расхваливая, в том числе и слабые фильмы.

Вся эта «стратегия идилличности» чаще всего имеет некую «методологическую» основу: наивно тематический подход к фильмам, слепую веру в то, что прогресс в искусстве происходит фатально, сам собой и не требует особого таланта в организации производства, в воспитании мастеров и в критике. Этакую философию я назвал бы «благополучизмом».

В действительности нужны и талант, и одержимость, и страстность, и неудовлетворенность, тревожащие мысль и мобилизующие волю.

Мы начали статью, приведя высказывание Н. И. Конрада о трех переходных эпохах, для каждой из которых было характерно великое произведение. «Коммунистический манифест» К. Маркса и Ф. Энгельса, возвестивший о необходимости и достижимости нового общественного строя, Конрад назвал книгой не только великого гнева, но и великой веры, великой убежденности.

Преданность нашему идеалу, великая вера объединяют и все эстетические поиски советского многонационального киноискусства.

На рубеже XXIV съезда КПСС мы можем, оглядываясь на пройденное, сказать: советские мастера кино и их зрители по праву гордятся творческим, социальным открытием нашей страны — многонациональным советским киноискусством, освященным усвоением прекрасных передовых художественных традиций народов СССР. Эти высокие чувства мы выражаем не для самоуспокоения — для новых открытий и поисков: ведь сердце искусства не поддается трансплантации, оно неотделимо от сердца народа-революционера, строящего новое общество.

Экранные вести

В канун XXIV съезда КПСС Комитет по печати при Совете Министров СССР провел серию отчетных выставок. С 12 января по 2 февраля 1971 года большая экспозиция рассказывала о деятельности издательства «Искусство», являющегося в нашей стране основным издателем литературы по теории и истории кино, кинотехнике, кинолюбительству.

Из более чем 1200 книг, выпущенных за пять лет, на выставке экспонировалось около четырехсот. Центральное место занимали книги, альбомы, посвященные 50-летию Великого Октября, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 25-летию Победы над фашистской Германией.

●

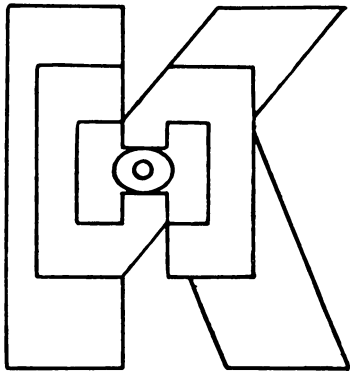
Две пьесы Максима Горького экранизируются на студии «Мосфильм» — «Варвары» (режиссеры Д. Вурос и Г. Щукин) и «Егор Булычов и другие» (режиссер С. Соловьев). Роль Булычова играет М. Ульянов.

●

Тенгиз Абуладзе ставит на студии «Грузия-фильм» лирическую комедию «Ожерелье для моей любимой», рассказывающую о приключениях молодого парня, странствующего по Дагестану в поисках подарка для невесты.

●

Реваз Чхеидзе работает на той же студии над фильмом «Сибирский дедушка» — о герое гражданской войны грузинском революционере Несторе Каландаришвили.



Новые фильмы

«Салют, Мария!»
«Юноша Фридрих Энгельс»
«Посвящение»
«Переступи порог»

Героическая судьба

И. Сэпман

«Салют, Мария!». Сценарий Г. Бакланова и И. Хейфица. Постановка И. Хейфица. Оператор Г. Мараджян. Художники И. Каплан и Б. Маневич. Композитор Н. Симонян. Редактор Ф. Гукасян. «Ленфильм», 1970.

Ее жизнь могла бы окончиться давно—почти пятьдесят лет назад в зимний, по-южному туманный полдень на узкой дороге, изрытой копытами махновских коней. В сопровождении двух верховых она спустилась с заснеженного бугра по проселку, обсаженному кустистыми черными ветлами, под тупо-равнодушным взглядом убийц сняла и аккуратно сложила свое строгое учительское платье, а затем, распрямившись, вдруг звонко запела—запела, чтобы в следующий миг повалиться на мокрый ноздреватый снег от бандитского выстрела в упор. Так кончались в те годы многие и многие юные жизни красногвардейцев, активистов, укомовцев из южнорусских городов и сел. Мария была из их числа, но ей повезло: пуля махновца прошла чуть правее сердца. Она осталась жить и прожила большую жизнь, полную счастливых встреч и трагических событий, радостных надежд и горьких утрат. Об этой удивительной жизни писатель Г. Бакланов и режиссер И. Хейфиц рассказали нам в своем фильме «Салют, Мария!».

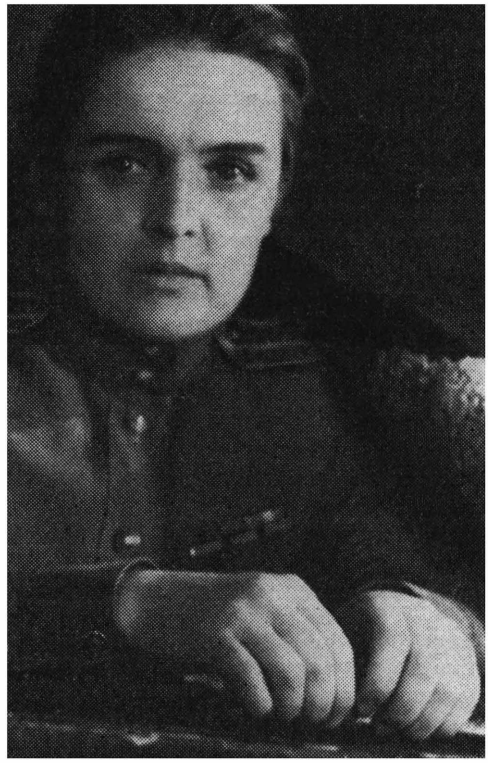
Даже если бы в титрах фильма не стояло имени режиссера, его можно было бы без ошибки назвать—в картине обнаруживаешь творческую манеру И.Хейфица, очевидна художественная и идейная связь новой работы с предшествующим творчеством этого мастера.

В творчестве режиссера, пожалуй, наиболее значительными вехами стали фильмы, где сюжетом оказывалась вся жизнь человека или, во всяком случае, очень большой и наиболее значимый ее отрезок. «Член правительства», «Его зовут Сухэ-Батор»*, «Дорогой мой человек»... Да, в сущности, и прославленный «Депутат Балтики», несмотря на то, что сюжет здесь формально ограничен узкими хронологическими рамками первых месяцев революции, тоже был фильмом о целой жизни — о второй жизни старого заслуженного профессора, прожитой им после Октября и полной борьбы и поисков смелой творческой мысли. Знаменательно, что новая лента Хейфица «Салют, Мария!» становится в ряд именно таких картин.

* Эти два фильма, как и «Депутат Балтики», поставлены И. Хейфицем совместно с А. Зархи.

Обращаясь к конкретной судьбе, к «реке человеческой жизни», И. Хейфиц добивался обычно максимального успеха. Очевидно, такая сюжетная форма позволяет оптимально проявиться сильным сторонам дарования режиссера. Творчество Хейфица всегда было отмечено тонкой наблюдательностью, умением за фактами обыденного существования и за особенностями внешнего поведения героя увидеть конкретный характер, своеобразие психического склада, индивидуальный способ мыслить и чувствовать. Вместе с тем интерес художника к внутреннему миру человека никогда не был самоцельным: анализ духовной жизни того или иного героя всегда был у него анализом социально-психологическим, открывающим путь для самых широких социальных обобщений. В частном открывать общее—эта отвлеченная формула в лучших произведениях режиссера обрела конкретный и точный смысл. Выстраивая сюжет фильма на развитии, движении характера, режиссер раскрывает социальную обусловленность личной судьбы. Проникновение во внутренний мир героя означало прежде всего поиск духовного начала — поиск, который неизбежно сталкивает автора с моральным и социальным обликом эпохи. Не случайно в свое время именно с выходом на экраны «Депутата Балтики» критика заговорила о рождении нового киножанра, органически сочетающего в себе и камерно-психологическое и эпическое начала. Действительно, идет ли речь о нескольких неделях жизни профессора Полежаева, о трудном многолетнем внутреннем росте Александры Соколовой или о пройденном до конца славном революционном пути Сухэ-Батора, внутренний мир героя оказывается неразрывно слитым с образом времени — не бытовым, не узкожитейским, а монументальным и героическим. То же ощущение эпичности судьбы, та же причастность ко времени есть в новой героине Хейфица — Марии.

...Подчас жизнь бывает фантастичнее любого поэтического вымысла. Реальная судьба подлинной героини, послужившей прототипом главного персонажа фильма, почти невероятна в своей драматической необычности.



«Салют, Мария!». Мария — А. Роговцева

Исключительность жизненного материала таила в себе немалые опасности для художника. Трагические события подлинной жизни легко могли обернуться эффектной экранной мелодрамой: это ведь живая жизнь имеет право на самые неправдоподобные ситуации, а у искусства — свои законы. Но авторы фильма не замкнулись в рамках частной истории, не рассказали нам пусть необыкновенную, и все-таки единичную биографию: создавая характер героический, раскрывая судьбу своей героини, они создали масштабную и поэтическую ленту о времени и людях, формирующих время и в свою очередь им сформированных.

●

Думается, не случайно авторы фильма начали рассказ о Марии с ее расстрела. Им, по-видимому, было очень важно, чтобы с самых первых шагов жизнь смешливой и решительной девчонки, распространявшей по заданию подпольной комсомольской организации листовки, воспринималась не только в реально-житейском, но и в героико-патетическом ключе. Можно спорить по поводу того, насколько точно работают на эту цель те или иные кадры. Бесспорно, что в целом замысел осуществился. На экране развертывается героическая судьба, словно бы воплотившая в себе судьбу героического поколения.

В одной из последних сцен фильма звучат слова, которые воспринимаются как важнейший жизненный итог, как формула, в которой нашел сосредоточенное выражение показанный характер. На призрачно-пустом, утонувшем в пластах тяжелого ночного тумана летном поле у готового подняться вверх самолета, на котором будут заброшены в немецкий тыл ее молодые воспитанники, стоит немолодая женщина-майор. Ласково и требовательно она произносит: «Теперь уж вам все решать самим, но помните одно. Мне это венгр сказал, интербригадовец... Если ты упал и нет сил, и уже не можешь идти, знай — ты сможешь пройти еще шаг!» Мы знаем, что для самой Марии эта высшая формула мужества стала законом жизни.

Когда, собственно, это произошло?

Может быть, на баррикадах Мадрида или Барселоны? Именно там, защищая один из пыльных, иссеченных пулями городских кварталов, она получила известие о гибели сына. В Испании есть обычай: на похоронах бросать на поднос монеты—на этот раз друзья-испанцы отдали все, что смогли: последнюю кружку вина, тяжелый серебряный крест и шапку апельсинов, собранных по ту сторону баррикады под прицельным огнем франкистского пулемета. И в эти дни Марии нужно было не упасть, но сделать следующий шаг вместе с теми, кто продолжал бой против фалангистов.

Или это случилось немного раньше, когда вместе с рабочей Испанией Марии пришлось хоронить мужа, убитого фашистами? Ее место у гроба — стул вдовы, разыскиваемой врагами и полицией,—оставалось в тот день пустым, а она вновь и вновь проходила мимо в траурной очереди одинаковых под своими черными мантиями женщин и прятала глаза, таила свое горе ради того, чтобы продолжить завещанное ей дело.

А возможно, первым шагом мужества была та песня, которую она запела под дулом бандитского обреза?..

События жизни Марии встают перед зрителями так, как рассказала о них она сама — рассказала парню и совсем юной девушке, которых успела полюбить, а теперь посылала через фронт на смертельно опасное задание. Эта повесть прозвучала в темную прифронтовую ночь между заботами о самолете, об экипировке ребят и вызовами к начальству. В ее рассказе прошлое как бы заново пережито сердцем, в нем нет рассуждений о мужестве, громких слов о подвиге, о долге. Тем не менее образ большого интернационального дела, которому без остатка отдана вся жизнь, незримо присутствует в каждом вспомнившемся Марии эпизоде.

Она вспоминает начало пути. Ей было всего двадцать. Она еще жила воспоминаниями о Пабло — испанце, матросе французской оккупационной эскадры, своей любовью к нему. А по тесному покатому дворику дома бродил тепло укутанный мальчик — ее первенец. И в этой жизни — со своим бытом, своими заботами — ей казалось естественным, что, может быть, уже сегодня зацокают на улице копыта, в ставню требовательно стукнет рука и голос нарочного: «На банду!»— позовет ее в строй, потребует безоглядной решимости и самопожертвования.

Вот другое воспоминание — о самых незамутненных годах ее жизни: семья, муж, их шутливо-грустное «венчание» в кругу друзей перед отъездом в Испанию, а затем тревожные и счастливые ночи, когда и дождь и яркие южные звезды заглядывали под ветхую крышу их мансарды. Разве может она провести границу, что разделила бы мгновения личного счастья и дело, которому посвя-

«Салют, Мария!». В центре — Пабло — А. Гуттьерес

тили себя она и Пабло Альварец, ее муж?

Она вспоминает берег моря и сына на белом песке у своих ног — еще почти мальчика и уже солдата. Это была их последняя встреча. Она сказала ему: «Не простудись!» И в последнюю минуту, увидев, как он споткнулся, забеспокоилась: «Ты не ушибся, Пабло?» Но разве возник у нее, нежной и любящей матери, вопрос, почему ее мальчик должен рисковать, защищая эту далекую страну?

И вот теперь, прощаясь с улетающими на задание Андреем и Надей, может ли она понять, где кончается в ее душе чисто материнская тревога и появляется ощущение необходимости, сурового долга?

Нет, Мария никогда не делила свою жизнь на общественное и личное, никогда не умела и не хотела разграничивать понятия «для себя» и «для революции». Эта женщина, так обаятельно сыгранная Адой Роговцевой, хрупкая и решительная, веселая и нежная, не декларирует своих убеждений, и гражданский подвиг входит в ее существование так же естественно и неотвратимо, как большая любовь.

Положительный герой. Сколько теоретических дебатов бушевало вокруг этой проблемы, сколько практических попыток кончалось неудачами: пресные, безликие фигуры тенью проходили по экрану и исчезали, не оставив и следа в памяти зрителей. И. Хейфиц как раз обладает счастливой способностью создавать яркие, глубокие положительные образы. Мария — из их числа. Режиссер обычно не склонен теоретически обосновывать свои практические удачи, но в одной из его давних статей есть рассуждения, которые

могут, думается мне, послужить ключом к пониманию сущности этого образа:

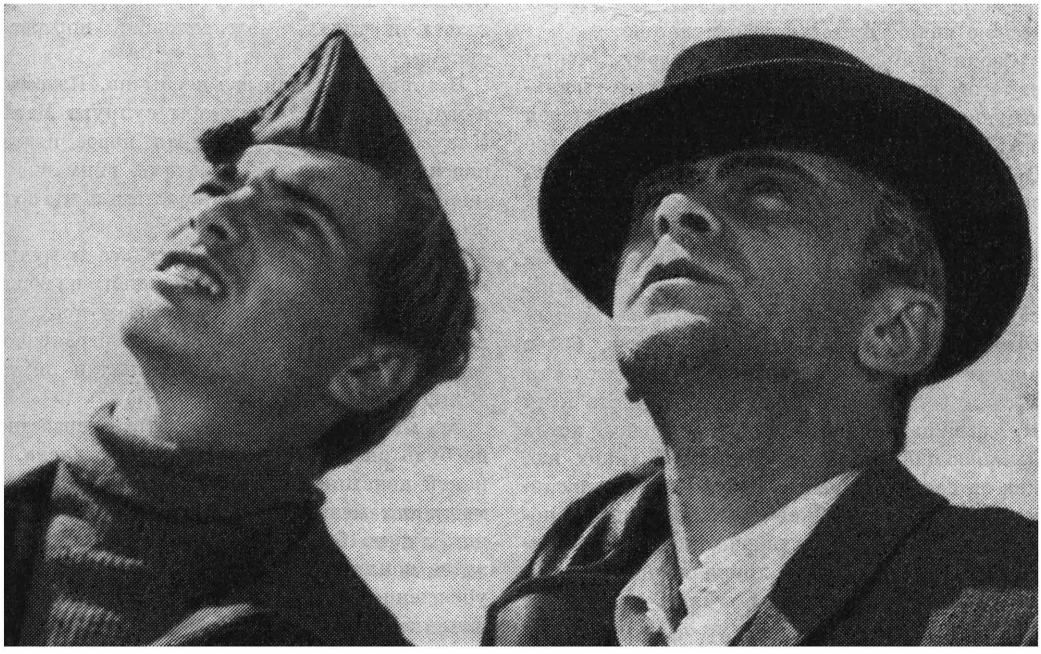
«Идейный? Значит ли это только идейно «подкованный», владеющий знаниями марксизма-ленинизма и часто об этом громогласно заявляющий? Очевидно, что только тогда, когда революционная теория переходит в естественное жизненное стремление, в обыденную каждодневную программу жизни, когда она без слов, без риторических клятв и торжественных обязательств начинает владеть существом человека, она становится составной частью характера, его «зерном». Нам надо учиться раскрывать в наших героях это, ставшее естественным, органическое чувство высокой идейности»*.

В своем новом фильме режиссер добился этого органического единства. И потому на вопрос, удался ли создателям фильма задуманный ими масштабный и героический характер, характер настоящего человека, убежденного коммуниста, мы можем ответить — да, удался. Удался, несмотря на то, что чисто описательные заключительные кадры фильма, в которых мы видим постаревшую, сегодняшнюю Марию на улицах современного города,— кадры до обидного формальные, умозрительно заданные, конечно, не являются достойным завершением рассказа о ее прекрасной и трагической жизни.

Создатели фильма сумели донести до зрителя мысль о величии души, о нравственной силе, чистоте и мужестве своей героини. И это главное. Однако путь к достижению цели был не прост и противоречив, и следы этой противоречивости порой заметны в фильме.

* И. Хейфиц. О кино, Л.— М., «Искусство», 1966, стр. 79.

«Салют, Мария!». Мать — В. Владимирова, Мария — А. Роговцева



«Салют, Мария!». Павлик — А. Баринов, Игнасио — В. Татосов

Жизненный материал, оказавшийся в руках режиссера, во многих гранях окрашен трагически. Судьбу Марии — цепь горьких и невосполнимых утрат — можно было эмоционально поднять до высот героической трагедии. И в фильме порой ощущаешь такую тенденцию, есть ряд сцен, которые режиссер снимал как открыто-патетические, обнаженно-трагедийные. Но именно эти сцены — наименее получившиеся, наименее цельные стилистически.

И. Хейфицу почти нигде не удается до конца натянуть тугую тетиву трагедии. В кадрах, по замыслу трагических, подчас слишком легко обнаруживается конструктивное начало, и тогда на экране, под голос комсомольца, читающего анкету Марии, идет навязчивое чередование в разных ракурсах снятых планов распростертой на земле фигуры героини. Или возникает кадр — распятый на дверях укома коммунист, что воспринимается не как нечто действительное, а скорее как чистая иллюстрация — знак эпохи. Или обыгрывается решетка, через которую прощаются Пабло и Мария,— откровенная реминисценция из уже виденных фильмов.

То, что картина не поднялась до высот подлинной трагедии, следует поставить режиссеру в вину, а можно и объяснить его творческими принципами, один из которых воплощен в формуле: «Чем сильнее чувство, тем сдержаннее его проявление». Открытой патетичности Хейфиц всегда предпочитал патетику глубоко скрытую. Обнаженному, прямо выраженному накалу страстей, свойственному трагедии,— драматизм чувства, выявляемый подспудно, возникающий из сопоставления внутреннего ощущения героя с картинами повседневной жизни. Вероятно, поэтому в фильме «Салют, Мария!» трагические сцены не прозвучали так же проникновенно и волнующе, как те, где крайний драматизм

ситуаций выражен опосредованно, через лирическую повествовательную интонацию.

Своим драматизмом, высоким гражданским пафосом фильм во многом обязан центральным актерским работам — дуэту А. Роговцевой и А. Гутьерреса (Пабло), проникновенной игре В. Татосова (Игнасио). Весь арсенал режиссерских средств был поставлен им на службу.

●

Многое роднит фильм «Салют, Мария!» с известными фильмами Хейфица тридцатых годов. Пожалуй, имеет он и другие, более ранние истоки — непосредственно восходит к самому началу кинематографического пути И. Хейфица, к тем давним 20-м годам, когда начинающий режиссер с группой таких же, как он сам, энтузиастов создал комсомольско-молодежную постановочную бригаду и поклялся посвятить свое творчество сверстникам-комсомольцам. Словно храня верность своей юношеской клятве, он и сейчас, на рубеже семидесятых, создал фильм о коммунистке призыва 20-го года. И вместе с обликом Марии в фильм вошло время — прекрасное и героическое—молодость нашей страны. Это время стало для нас уже историей — не только годы юности Марии, но и Испания, даже война 1941—1945 годов. Тем яснее благородная цель поэтической ленты — рассказать о Настоящем Человеке, о Человеке, выразившем в себе эпоху революционных бурь и потрясений. Эта цель отвечает самому насущному требованию современности. Потому что наше искусство ощущает потребность в героях, которые служат нравственным примером для тех поколений, которым идти в Завтра.

На пороге великой жизни

Л. Закржевская

«Юноша Фридрих Энгельс». Авторы сценария и режиссеры Катя Георги, Клаус Георги, В. Курчевский, Ф. Хитрук. Художники-постановщики В. Курчевский, В. Наумов. «Союзмультфильм» — ДЕФА (ГДР), 1970.

...Фильм называется «Юноша Фридрих Энгельс» и имеет подзаголовок: портрет в письмах.

История создания его необычна. Известные немецкие мультипликаторы супруги Катя и Клаус Георги, просматривая новое издание переписки Энгельса, обратили внимание на множество рисунков, разбросанных на полях его писем...

Использовать рисунки Энгельса в мультипликации? Поведать о жизни одного из вождей мирового пролетариата средствами искусства, призванного, по довольно распространенному мнению, лишь веселить взрослых и поучать детишек?

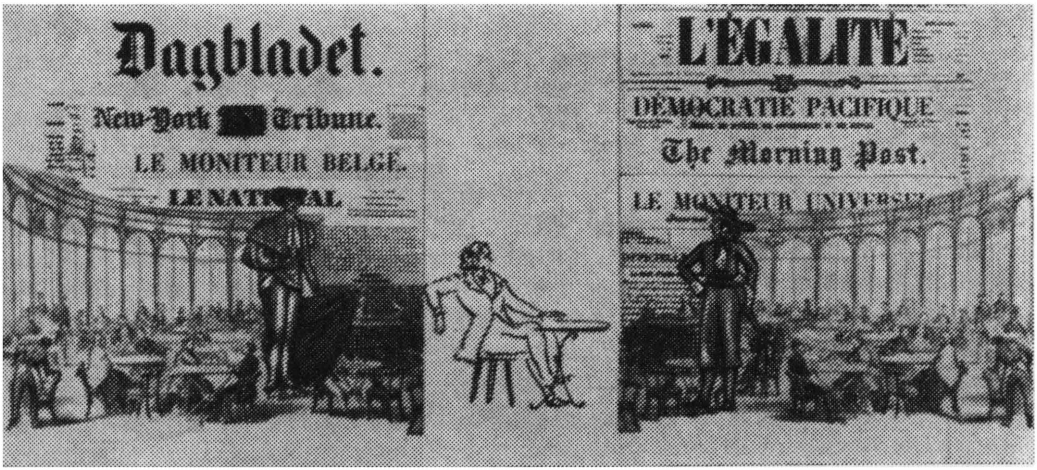
Эта мысль могла бы показаться дерзостной, не будь она так счастливо осуществлена. Но какой поистине подвижнической верой в возможности большого искусства мультипликации нужно было обладать, чтобы приняться за ее воплощение! Вера такая была. Было убеждение. Его разделили и советские мультипликаторы Федор Хитрук, Вадим Курчевский, Вячеслав Наумов, которым было предложено принять участие в интереснейшей, труднейшей и ответственнейшей работе.

...Это фильм удивительный.

Во-первых, потому что он редкого, если не вовсе небывалого вида искусства, родившегося от «забавного брака» научно-популярного фильма и мультипликации на законной основе документалистики.

Во-вторых, потому что он многосложного, синтетического родо-жанра, среди «ингредиентов» которого — и публицистика, и лирика, и сатира, и юмор, и элементы исторической хроники, и штрихи политического плаката, и признаки «биографической фильмы», и все приметы эпистолярного произведения...

В-третьих, потому, что вся эта кажущаяся усложненность, «криптография» исходных фильма ничуть не мешает его кристаллически четкому строению, а обилие иконографических материалов (можно представить, какая огромная работа была проделана, чтобы раздобыть эти материалы!) никак не обременяет его восприятия. Картина состоит из трех частей, сделана она изящно (это редко употребляемое



«Юноша Фридрих Энгельс»

в критике определение здесь, думается, уместно) и смотрится легко—даже несмотря на достаточно скорый ритм действия-повествования...

В-главных же, фильм удивителен, потому что в нем совершается некое чудо (мультипликаторы не любят, когда их называют волшебниками или чудесниками, но — тем не менее). Это чудо общения с живым Энгельсом.

...В 1838 году, по настоянию отца-фабриканта, семнадцатилетний Фридрих Энгельс покидает родной город Бармен и отправляется в Бремен — для продолжения коммерческого образования и службы в торговой фирме консула Лейпольда.

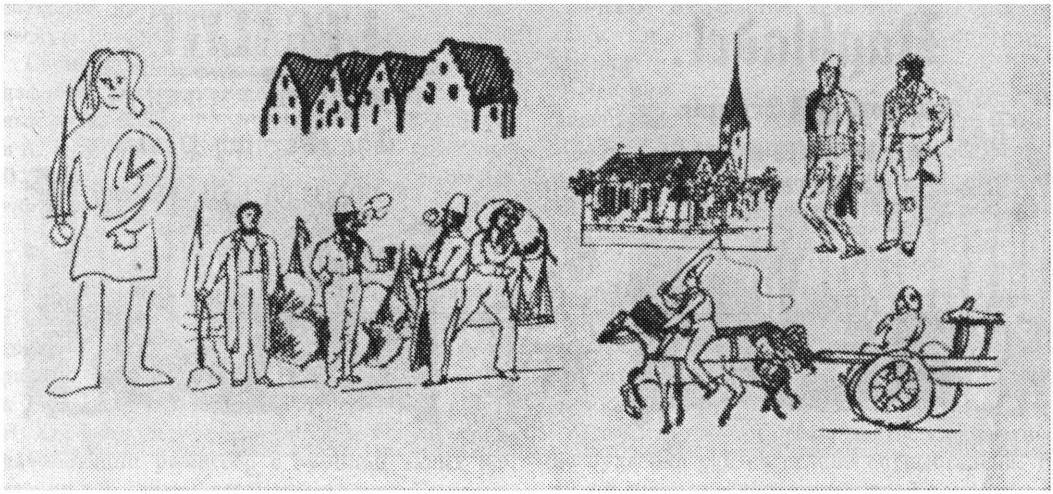
И вот он за конторкой, окруженный счетами и скучными дебетно-кредитными книгами. На экране, словно на чистом листе бумаги, возникает фигурка юного Энгельса. Это его шуточный автопортрет, набросанный где-то в уголке одного из писем. Мультипликаторы оживляют рисунок, он начинает двигаться, существовать, и мы включаемся в фильм.

Чирканье пера. Пока в конторе тихо-спокойно, Фридрих, еще по-мальчишечьи тоскующий по дому, пишет письма своей любимой сестре Марии, своим школьным друзьям...

Именно здесь, а не где-то в конце статьи, через запятую, стоит сказать об озвучании фильма. Партию «от автора» в нем исполняет артист Виктор Татарский, которому удалось передать богатейшую палитру интонаций — от шутки до высокой патетики; сыграть и юношескую увлеченность, и озорство, и размышление, и иронию, и грусть, и романтический порыв... Таким образом, закадровый голос является здесь одним из важнейших художественных элементов и, будучи абсолютно созвучным изображению, контрапунктируя или сливаясь с ним, он как бы «цементирует» действие и обеспечивает цельность эстетического восприятия.

...Письма Энгельса полны непосредственности, юмора, живых наблюдений, ярких характеристик. Они повествуют о его жизни, и перенесенное на экран, не любящий прошедшего времени, это повествование становится сиюминутным.

...— Сейчас я покажу тебе, как я жду письма,— звучит с экрана, и тут же на листке бумаги штрих за штрихом возникает картинка. Справа от юного Энгельса, по-прежнему с грустным видом восседающего за конторкой, появляется фигура дородного консула. Входит почтальон и говорит: «Господин консул, вам письмо!» (пояснительные надписи сопровож-



«Юноша Фридрих Энгельс»

дают почти все рисунки). «Ага, хорошо»,— говорит консул.—«А мне ничего?»— с надеждой оборачивается Энгельс.—«Ничего»,— надменно отвечает почтальон.

...— А вот какой вид открывается у меня из окна,— пишет юноша. И снова на чистом листе экрана, словно выхваченные взглядом Энгельса, возникают ряды торговых домов со смыкающимися крышами, появляются забавные городские типажи, оживают уличные сценки...

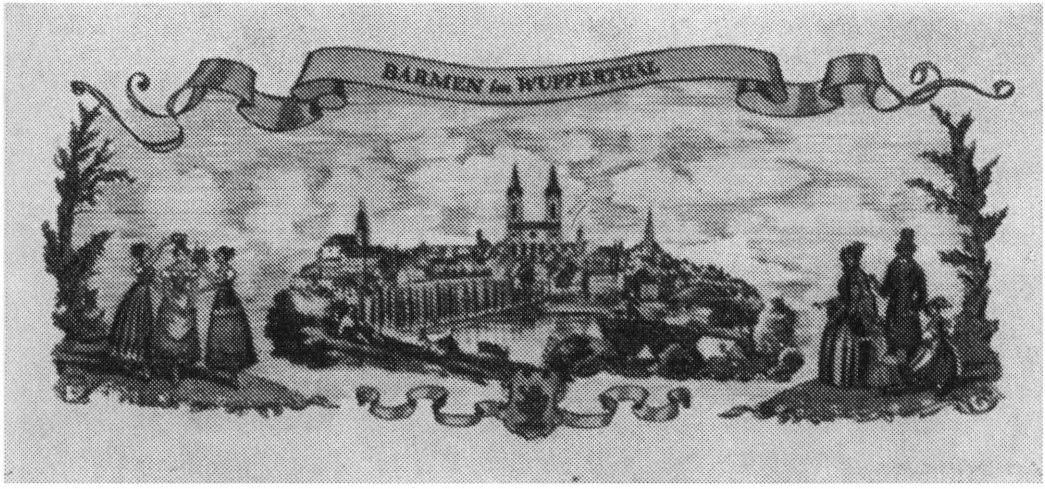
...Скрип двери. Снова помешали! «О, черт побери!» — досадует незадавшийся коммерсант и снова принимается бормотать цифры. А в нашей памяти запечатлеваются сделанные им наброски с натуры — язвительные шаржи. Это те, кто приходит по делам в контору, кого он не любит, кто мешает ему жить, вызывает гнев и презрение: и сам консул, и маклеры, и виноторговец, пробующий кислое вино, и коммивояжер, продавший ему эту кислятину, и пьяный житель Бремена, гордо выкликающий: «Я граж-жанин! Я граж-жанин!»

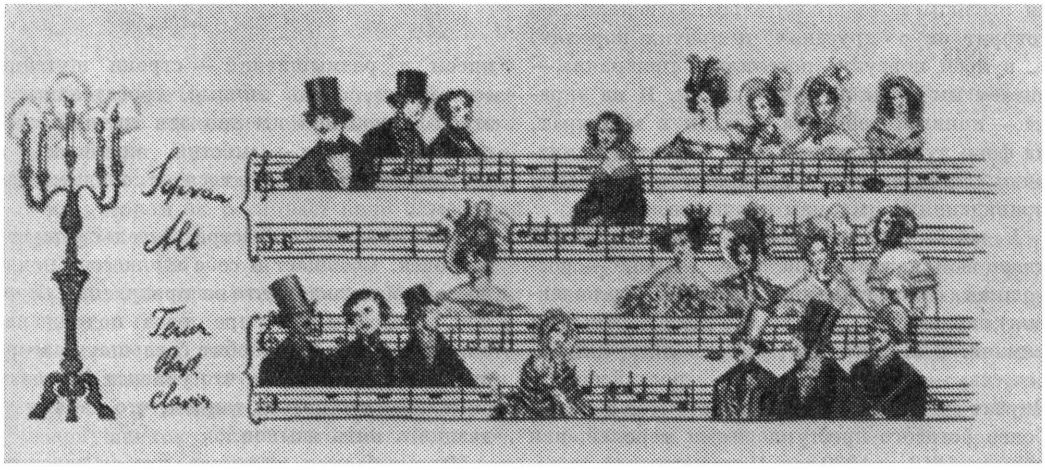
Так, от сценки к сценке, от одного живого впечатления к другому развивается действие фильма, образуется широкая картина нравов Германии середины прошлого века (хотя картина охватывает всего лишь четыре года — с 1838 по 1842). И даже более того.

Рассказывает ли Энгельс сестре и друзьям о комическом параде «великой ганзейской армии» из сорока человек; или о своих визитах «в общество», где светские пустомели, бременские щеголи, «гении по последней моде», вольнодумно болтающие обо всякой чепухе, были эпатированы не столько его усами, отпущенными назло филистерам, сколько радикальными речами («...шагая проторенными путями, к решительной победе не прийти»); пишет ли о наказании палками беглого солдата или о праздновании десятилетия французской июльской революции,—во всем этом, в каждом штрихе великой биографии мы открываем для себя частицу времени, чреватого будущими великими революционными свершениями, времени массового роста классового самосознания всемирного пролетариата, времени появления его великих вождей.

«Одержимый идеями века, я не могу спать по ночам»,— говорит Энгельс в одном из своих писем.

Все больше западают в юную душу картины бедности, притеснений, все яснее сознает он гнет социальной несправедливости. Отказы-



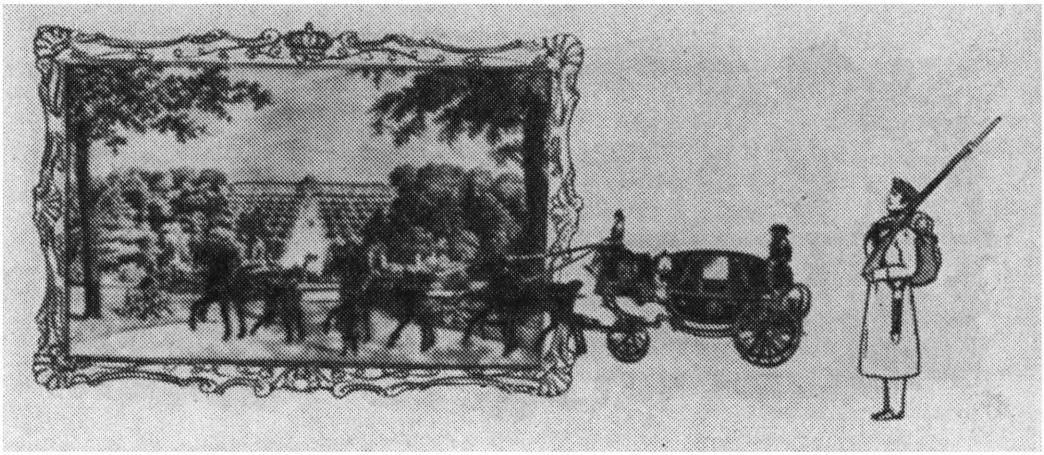


«Юноша Фридрих Энгельс»

ваясь «слепо верить библии», Энгельс все больше верит в силу человеческого разума.

В фильме четко прослеживается напряженная духовная эволюция, которую он переживает в те годы.

В марте 1839 года в газете «Немецкий телеграф» появляется его первая публицистическая статья «Письма из Вупперталя», в которой говорится об ужасной нищете и невыносимых условиях труда рабочих и их детей, не знающих детства, чахнущих на фабриках. Эта статья (рассказ о ней изобразительно «подкрепляется» в фильме рядом гравюр, показывающих адскую работу детей на фабрике) вызвала бурную реакцию буржуа разного рода. Энгельс комически изображает почтенных горожан, возмущенно размахивающих руками...



«Юноша Фридрих Энгельс»

Все решительнее, революционнее становятся взгляды молодого Энгельса. С ненавистью говорит он о прусских и прочих королях. «...в моем переулке поселились призраки»,— читаем мы в одном из его писем. И на экране — конные, пешие, в тогах и в мундирах, на фоне лунного синего неба толпятся памятники, памятники и памятники «спятельным привидениям», тиранам прошлого.

А вот — тираны живые. Проем изящной дворцовой решетки (на заднем плане — роскошная белоснежная королевская резиденция) служит в фильме своего рода портретной рамкой. В этом проеме меняются лица «их высочеств» — от прусского до российского... Звучат гневные слова Энгельса: «Нет времени более богатого преступлениями королей, чем время с 1816 по 1830 год. Почти каждый из государей того времени заслуживает смертную казнь»... «От монарха я жду хорошего только тогда, когда его голова загудит от оплеух народа, а стекла его дворца будут выбиты булыжниками революции!»

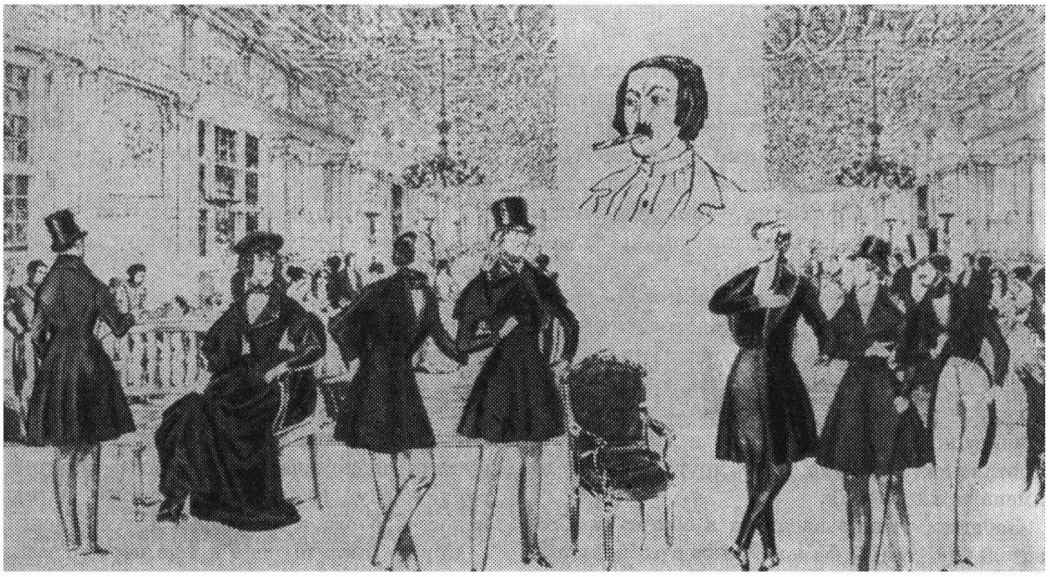
...Но становясь страстным революционером, политическим деятелем, Энгельс не перестает быть человеком — в самом земном смысле этого слова. «Ничто человеческое ему не чуждо», как и будущему его великому другу.

Авторы фильма не постеснялись «осуществить» наряду с серьезнейшими строками его писем и размышлений — строки шутейные, «семейные», очень личные, трогательные. И это хорошо, ибо именно эти личные, такие простые строки — «мостки времени», помогающие нам общаться с живым человеком...

Соскучившись по сестре, Энгельс рисует ей цветочек. Сообщает о себе множество подробностей. Мы узнаем, что он прекрасный спортсмен, способный четыре раза подряд переплыть Везер. Что любит совершать загородные прогулки верхом, что увлекся фехтованием и решил заняться танцем, что изучил уже двадцать пять языков...

Мы улыбаемся, услышав, что он завел себе собаку и научил ее лаять при слове «аристократ», и что он шокировал поэта Рюккерта, придя на лекцию в военной форме с блестящими пуговицами, отвлекавшими лектора от темы...

А сколько «сиюминутности» общения в таких на лету схваченных с экрана репликах, как «...моя «Испанская баллада» провалилась», «...напомни маме, чтобы она прислала мне сочинения Гете», «...сегодня такая жара», «...принялся за сочинение нового хорала»; сколько располагающей к автору самоиронии



«Юноша Фридрих Энгельс»

в смешных росчерках с завитушками, в веселом рисунке гамака, «повешенного» в конторе, чтобы он, Энгельс, мог отдохнуть, покурить и поболтать ногами, или в другом рисунке, на котором он распивает пиво из толстой кружки за столиком какого-то кабачка.

...Осенью 1841 года Энгельс переезжает в Берлин для прохождения военной службы в качестве бомбардира королевской пехотно-артиллерийской роты. Одновременно он становится вольнослушателем Берлинского университета, участвует в бурных дискуссиях, развернувшихся вокруг гегелевской диалектики. «Я теперь на прямом пути к гегельянству»,— пишет он одному из своих корреспондентов.

Вскоре Энгельс вступает в кружок младогегельянцев, пишет ряд статей, направленных против Шеллинга, знакомится с сочинениями Фейербаха и сообщает своему издателю Арнольду Руге о том, что он намерен прекратить сотрудничество с ним, так как собирается «принять живое участие в современном движении». Так Энгельс становится революционером-практиком, увидевшим в пролетариате силу, способную изменить мир.

Через год он направится в Манчестер. Начнется новый этап его жизни.

«Дорогой Маркс!» — этим обращением к новому корреспонденту заканчивается фильм.

Человек энциклопедических знаний и интересов, политик, философ, искусствовед, эстетик, революционер, Энгельс станет вождем и одним из основоположников великого учения о жизни будущего... Но это уже за порогом фильма. А здесь, в «Юноше Фридрихе Энгельсе», мы познакомились с ярчайшей, богатейшей личностью. Мы поняли и полюбили этого молодого немца родом из Бармена.

Как же, из каких художественных «стройматериалов» сделана эта умная и интересная лента? Нужно отдать должное: и «архитекторы» и «строители» ее проявили максимум фантазии, знаний и вкуса.

Удачно подобранные гравюры немецких городов, дополненные стилизованными под гравюру строгими монохромными рисунками, стали в фильме своеобразными пейзажами. Особую эмоциональную окраску приобрели

в нем картины, газетные полосы, печатные страницы...

Заиграли здесь даже сами рукописные строки. Запомнился, к примеру, такой крошечный момент: у Энгельса кончились обыкновенные чернила и как нарочно «исписался» лист. Закончил он письмо (соответственно «обшутив» это) красными чернилами — поперек листа. Эта крупица драматургии интересна также и «прикладно», оформительски.

Очень творчески, с выдумкой использованы в фильме портреты (наряду с многочисленными шаржами). В берлинских сценах, например, интересно выкрупненные, разведенные в разные концы экрана (фильм широкоэкранный) «заиграли» портреты Гегеля и Шеллинга — противопоставленные друг другу, как и их имена и их учения.

Забавно, удачно вводятся в общую изобразительную ткань фильма элементы коллажа, «пособием» для которого служат вырезки из журналов и даже целые иллюстрации. На них — очаровательные дамы в кринолинах, молодые люди в цилиндрах. Вмонтированные в кадр, эти чересчур изящные, кокетливые фигурки создают комическое впечатление — в сценах «светского» общения Энгельса с бременскими модниками, в эпизодах, связанных с приездом Листа, или в качестве немого «хора», разместившегося на нотоносце нового хорала...

Поле экрана в фильме динамично. Оно то вытягивается и принимает естественные пропорции, то вариоэкранно расчленяется, то становится своего рода триптихом, в каждой части которого изображается нечто дополняющее или оттеняющее два остальных «кадра-створки».

Нередко, например, в сцене отъезда «величества» в Потсдам, на экране существует как бы «кадр в кадре». Королевский поезд, проплыв по плоскому экрану, въезжает в роскошную картину, оправленную в багет и вполне натурально изображающую королевский парк.

Очень часто в кадре присутствует, оживляя, оттеняя его, фигурка героя — плоская кукла-марионетка, точно копирующая один из автопортретов автора писем. Эта фигурка движется, концентрирует вокруг себя изобразительные мизансцены, и обычно является ярким цветовым моментом на фоне монохромного экрана (в берлинских сценах, например, Энгельс изображен в красно-синей форме бомбардира).

Разнообразно и интересно оперируют авторы фильма цветовыми плоскостями. Яркие сочетания двух-трех различных фонов, с одной стороны, как бы создают иллюзию «незамкнутости» пространства, расширяют изобразительные горизонты экрана; с другой — являются как бы различными «смысловыми дорожками», «телетайпами ассоциаций». Так решаются и серьезные сцены университетских дискуссий, и комические моменты «анатомирования» глупого болтуна, соседа Энгельса, некоего Георга, и некоторые другие сцены...

Можно было бы еще и еще перечислять открытия и удачные находки изодраматургии фильма — их здесь россыпи.

...Несомненно, эта работа явится во многом этапной в творчестве и немецких и советских мастеров, и в «вечных» поисках мультипликацией новых средств художественной выразительности, ибо фильм «Юноша Фридрих Энгельс» еще и еще раз подтверждает огромные возможности и открывает новые перспективы мультипликации.

Секрет успеха

Евгений Кригер

«Посвящение». Авторы сценария В. Бобылев, П. Сиркес. Режиссер И. Богуславский. Операторы Р. Мещерягин, А. Лесников. Редактор О. Балабанов. Свердловская киностудия, 1970.

Может быть, самое трудное в документальном фильме — найти и провести до конца общую интонацию.

Мне возразят: «Позвольте, отчего же вы выделяете в этом случае именно документальные ленты? А игровые? Ведь они как раз...»

«Посвящение»

Вот именно.

Было бы странно, если бы авторы игрового фильма (я намеренно возвращаюсь к давней терминологии, потому что игровой фильм может оказаться отнюдь не художественным в прямом смысле этого слова, а хроникальный — произведением искусства), распоряжаясь по своему замыслу актерами, художниками, костюмерами, оркестром, не сумели бы добиться, лучше или хуже, эмоционального единства, преобладающего настроения, общей для всего фильма интонации.

Документалистам сделать это труднее.

При всей точной заданности темы, при добротном и умном сценарии, при широкой осведомленности сценариста и режиссера в избранной для отображения области, при их наблюдательности и даре обобщения, действительность все же поминутно взрывает даже великолепно задуманные эпизоды и «ходы» сценария, ломает первоначальный замысел режиссера, вносит что-то новое, непредвиденное, непохожее на то, что казалось открытием за письменным столом, живое и в этот день, в этот миг единственно достоверное.

К работникам документального кино меньше всего относится само по себе спорное признание Рене Клера — сценарий написан, значит, фильм готов, остается только снять его.

Авторам документальной ленты в процессе съемок, когда первоначальный замысел сталкивается с живой жизнью, необходимо строго, настойчиво, а может быть, и фанатично, одержимо соотносить раскрывающиеся поновому эпизоды с генеральной «мелодией» будущего фильма, его интонацией, родившейся еще до начала съемок, живущей где-то между строк сценария, как живет в сознании поэта смутный гул еще не написанного стихотворения.

Это не легко. И это не всегда удается.

Не всегда потому, что интонация эта до реального воплощения в готовом фильме едва ощутима, ее почти невозможно выразить словами, она слагается из ритма повествования, то стремительного, то монотонного, из настроения, умело и тонко вызванного кинообъективом, цветового решения кадров, живого и естественного общения с героями фильма, характера музыки и, наконец, искусства диктора, сумевшего уловить и донести до нас эту самую интонацию, скрытую мелодию произведения.

Не будет всего этого — не будет и настоящего документального фильма.

Будет обыкновенная хроника событий и фактов.

«Посвящение»

...Впрочем, все это элементарно. Я потому только позволил себе такое отступление от темы статьи, что очень уж рельефно все сказанное выше проявилось в недавно увиденном фильме Свердловской студии «Посвящение».

Нет в нем ни подчеркнуто эффектных эпизодов, ни откровений в области кинематографической формы, ни каких-нибудь еще сенсаций и открытий. А вот, поди ж ты, — все в нем показанное и рассказанное трогает необычайно, привлекает, настраивает на лирический лад, заражает теми чувствами, что владели авторами картины в моменты замысла и его воплощения.

А ведь тут легко было сбиться на высокопарный парадный стиль. Ведь фильм посвящен 50-летию Автономной Советской Социалистической Республики — Удмуртии. Как же тут обойтись без кинематографических фанфар, своеобразных здравиц и тостов, режиссерских и операторских церемониалов?

Нет всего этого в фильме. Нет внешней юбилейной торжественности.

Неторопливо всматриваются авторы в страну и ее людей, не только всматриваются, но и вслушиваются, вызывая своих героев на разговор, но не примитивный, в манере интервью, а на разговор человека с самим собой, когда перемежаются и воспоминания, и размышления, и мечты о будущем, твоем и твоей родины.

Нет ничего нарочитого, сверхоригинального и в экспозиции фильма. В самом деле, как часто это снималось: весна, предутренний час; заняв всю ширину улицы, идут после традиционного выпускного бала юноши и девушки, вчерашние школьники... Однако этот эпизод, сам по себе обычный, нужен авторам для вступления в главную тему пробуждающейся жизни, тему мечтаний и размышлений, столь естественную для тех, кто остановился на миг у порога своей большой судьбы.

Разговор, начатый в экспозиции, ненавязчиво и ненадоедливо распространяется на весь фильм.

Юноша, задумавшийся о смысле жизни...

Девушка, охваченная ожиданием необыкновенных перемен...

Недавний школьник, объясняющий, что дает ему музыка, не любая, а та, в которую он влюблен, без которой не может жить...

По мере развития темы в фильме и возникают эти бережно воспроизведенные монологи, давая особую окраску соседним эпизодам, построенным по своей самостоятельной «документальной» драматургии.

Монологи-размышления сняты очень естественно и серьезно (несмотря на юбилейную тему фильма, тут вообще нет примелькавших-

«Посвящение»

ся, традиционно улыбающихся лиц. И все же молодые люди остаются молодыми людьми. В школе и на площади они танцуют не только благонамеренный вальс, но и развеселый твист и еще что-то вызывающе-эксцентрическое. Невидимые авторы фильма, наблюдая, улыбаются...

Та же мера серьезного в соединении с едва заметной улыбкой соблюдена при нашей встрече с малышом поистине необыкновенным. Опять-таки сам с собой, он рассуждает о теории относительности, о категориях материи и времени, о неких субстанциях, в которых сможет разобраться далеко не каждый из нас, взрослых людей. И как рассуждает! Не по-заученному. Свободно. Смело. Дискуссионно. Как хозяин своих знаний.

Философ!

В каком же он классе? Не знаю. По виду — в первом, втором...

Это — Удмуртия.

Страна, создавшая свою письменность только после Октябрьской революции.

Одного такого короткого эпизода достаточно, чтобы осветить в юбилейной ленте тему развивающейся культуры удмуртов.

Но как же нужно полюбить страну и ее людей, чтобы в процессе работы над сценарием и картиной не только найти, но и ярко представить, раскрыть в эпизодах-монологах таких вот феноменальных и в то же время полных детского очарования мальчуганов, таких юношей, как тот, что завороженно делится своими мыслями о музыке, как другие их сверстники и друзья.

Внимательный и потому удачный выбор собеседников позволил авторам фильма решать отдельные фрагменты темы лаконично, выразительно, отнюдь не шаблонно. При ином решении отдельные «главы» в рассказе о прошлом и настоящем республики заняли бы, вероятно, целые части фильма.

В то же время чередование эпизодов-монологов, возникающих как бы непроизвольно, непринужденно и столь же неназойливо связанных с основными эпизодами, это чередование и содействует рождению в картине своей интонации, своей скрытой музыки.

Передо мной нет ни дикторского текста, ни монтажных листов, но во время просмотра я не мог не запомнить, как в начале фильма промелькнули слова: п р и в е т л и в а я з е м л я.

Удмуртия так и снята операторами — как приветливая земля.

И мы верим этому. Верим операторам, потому что только исполненная поэзии земля

«Посвящение»

с ее реками, ручьями, лесами, туманами, зорями, скромная и одухотворенная, только такая земля способна взволновать, вдохновить художника с кинообъективом. И мы видим — он взволнован. Он задумчив. Он молчалив. Ему как будто жаль расставаться с только что промелькнувшим пейзажем.

Все это содействует рождению внутренней музыки фильма. И это как нельзя более кстати в кинорассказе о земле, где родился Петр Ильич Чайковский, где он слышал в детстве удивительные песни крестьян, где околдовала его навеки природа этого края, родная сестра русской природы.

Мы слышим, может быть, те самые песни, что знал Чайковский, слышим их в избах нынешних колхозных крестьян, слышим их и в минуты печали, и в час радости, когда убран богатый урожай и степенные старухи в своем стародавнем наряде неторопливо танцуют в поле танец отцов и дедов.

Увлеченные самобытным искусством удмуртов, мы потом лишь соображаем, что в тех же эпизодах нам дано представление о развитии машинного сельского хозяйства республики, о быте ее сел, о доблести народа в годы минувшей трудной войны: разве можно забыть старика, отдавшего Родине восемь своих сыновей-солдат. В то страшное время они не вернулись с фронта...

Когда вспоминаешь этот фильм, думаешь — как же много в нем рассказано! А ведь в момент просмотра казалось, что время бежит незаметно, и хотелось смотреть дальше и дальше... Авторы рассказали о времени становления пролетариата Удмуртии, росте революционных настроений, рождении Советской власти. Они напомнили нам о том, что Ленина волновала судьба Воткинска и Ижевска в годы гражданской войны, и том, как после изгнания белых выступала на митингах в Прикамье Надежда Константиновна Крупская...

Рассказ ведется с помощью разнообразных художественных средств — где-то графическая сюита, где-то документальная архивная съемка, старая фотография или странички ленинской рукописи.

Но все это связано, объединено и развитием главной мысли и той самой главенствующей интонацией повествования.

Не более как своего рода орнаментом кажутся в фильме кадры изумительной резьбы на старых ижевских ружьях. Но не для праздного любования использованы эти кадры — изделия талантливых умельцев нужны авторам, чтобы начать отсюда рассказ о становлении, о развитии, о перспективах удмуртской индустрии, имеющей дело и с металлом, и с

нефтью, и с производством мотоциклов, легковых автомобилей, сложных машин.

Кульминацией индустриальной темы стал благодаря усилиям оператора момент сложной вахты у мартеновской печи. Но не только эффектно снятые «танцы» огня остаются в памяти, а прежде всего — суровые, сосредоточенные, отрешенные от всего постороннего лица сталеваров. И как же дорога нам усталая улыбка одного из них, когда очередная плавка выдана из печи!

Свою психологическую нагрузку имеет каждый эпизод, если не каждый кадр этой картины. Ничего случайного, формально снятого и лишь формально присутствующего. Многие эпизоды и планы имеют свой подтекст и свою, если хотите, мелодию.

Вот секрет той счастливой легкости, с какой смотрится картина. Легкости и плавности восприятия. Нежелания следить за временем. Кажется, будто фильм невелик по метражу. Но когда неожиданно для нас в зале зажигается свет, выясняется, что мы видели полнометражный фильм.

А перед глазами еще Удмуртия, ее люди, ее земля. Приветливая земля...

Не хочется сейчас рассуждать о приемах построения этой картины, о находках операторов, о режиссерской технике, об удаче композитора или компоновщика музыки. Нужно ли повторять, что все это слилось в общей, всепроникающей «музыке» фильма?

Важно другое. Не ждите, скажу еще раз, в этой ленте особых открытий, новшеств, формальных откровений.

Есть тут секрет. Фильм в одно и то же время и прост и сложен. Дело в том, что такую картину можно было задумать и снять, только влюбившись в ту землю, ту страну, тех людей, о которых ведется кинорассказ.

Это и просто, потому что настоящая любовь приходит сама собой. Это и сложно, потому что дальше начинается самое трудное — выразить свое чувство, сделать это искренне, горячо, в то же время — тактично и ненавязчиво. Так, чтобы вызвать к себе ответное чувство признательности.

Авторам «Посвящения» это удалось.

Адрес: новое поколение

Ф. Нодель

«Переступи порог». Сценарий А. Гребнева. Постановка Р. Викторова. Оператор А. Кириллов. Художники С. Веледницкий, Н. Юсупова. Композитор В. Чернышев. Звукооператор В. Корешков. Редактор А. Анфиногенов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1970.

То, что читатель прочтет ниже, не рецензия в обычном смысле этого слова. Ф. Нодель — учитель Московской спецшколы № 22. Он собрал и проанализировал десятки сочинений своих учеников, которых остро взволновал фильм А. Гребнева и Р. Викторова «Переступи порог». Сочинения эти отразили не только различное восприятие картины, но и, что особенно интересно, представления о жизни, о нравственном идеале, с которыми ученики 22-й спецшколы переступают ее порог. Редакция будет рада, если читатели присоединятся к начатому разговору.

Этот фильм несомненно имел успех у зрителей, особенно у тех, кому он адресован. Кинозалы были переполнены, пресса поминала картину не только в специальных рецензиях, но и в статьях на педагогические темы. Споры о фильме до сих пор идут и в школьных коридорах и в студенческих общежитиях. Бывшие выпускники, рассказывая товарищам или учителям о сложностях, ждавших их за порогом школы, непременно заводят речь об этой картине. Десятиклассники в разговорах о завтрашнем дне приводят подходящие к случаю эпизоды из нее. Все это вызывает желание разобраться в суждениях нынешних выпускников и недавних школьников о фильме «Переступи порог». Что говорят о картине те, кто сегодня стоит перед порогом, отделяющим школу от «взрослой» жизни, и те, кто вчера шагнул через порог? Видят ли они себя на экране? Побуждает ли их картина глубже задуматься над реальными трудностями, к которым уже прикоснулись они или вот-вот прикоснутся?

Мои десятиклассники и несколько бывших моих учеников, в прошлом году окончивших школу, изложили письменно свои впечатле-

ния о картине А. Гребнева и Р. Викторова и, как всегда бывает в таких случаях, не ограничиваясь мнением о фильме, поделились своими мыслями «о времени и о себе», о своих нынешних заботах, о будущем.

В оценке картины «Переступи порог» ребята разошлись. Первое, что определяло их отношение к фильму,— это вопрос, так сказать, о сходстве: похожи ли герои фильма «Переступи порог» на них и их товарищей?

Ответы на этот вопрос даны самые разные.

«Скажу сразу: фильм мне очень понравился. Это хороший современный фильм. Эдик Терещенко, Юра Кондахчан, Алик, Лена очень реальны. Когда я смотрела фильм, у меня создалось полное впечатление того, что эти ребята такие же, как наши»,— так считают одни.

Другие категорически возражают: «С первых же кадров я не поверила людям на экране. Были эпизоды, когда актеры убеждали меня, что это говорят и думают действительно десятиклассники. Но за словами актеров я чувствовала автора, который написал им роли, придумал, что они должны делать и говорить. В фильме «Доживем до понедельника» был показан класс, который как будто снимали скрытой камерой: там все ребята живые, разные (например, Сыромятников и Батищев), а актеры в картине «Переступи порог» работают на зрителя, чтобы поразить нас своей эрудицией, трезвостью взглядов...»

И если по какой-либо причине сходство не обнаружено, если герои экрана не воспринимаются как «свои», юный зритель суров в оценке.

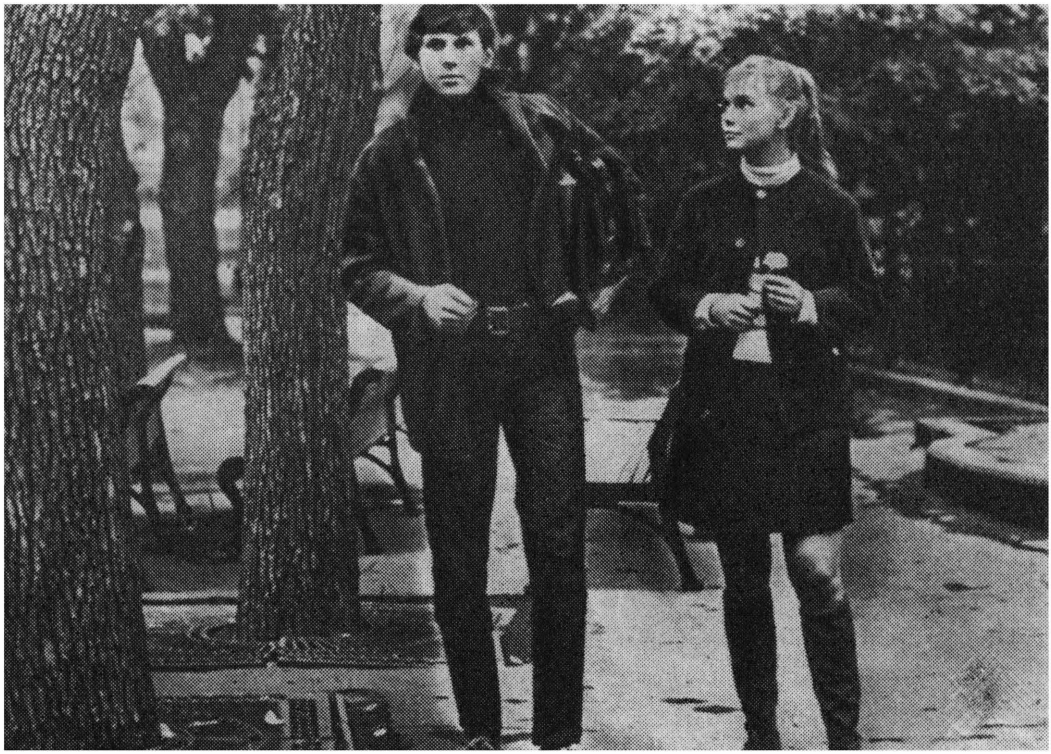
«Мне казалось, что фильм этот был снят не потому, что тема школьной жизни тронула и взволновала авторов и они хотели высказать свою точку зрения, свои мысли, суждения по этому поводу, а просто потому, что проблемы, затронутые в картине, очень актуальны. Взаимоотношения между учителями и учениками, дружба и любовь, поступление в институт — это очень сложные проблемы, и если уж авторы начали разговор об этом, так надо было хоть что-нибудь досказать до конца, высказать свое отношение к этому. А нам просто говорят о существовании таких сложностей, но ничего конкретного, никакого ответа, что ли, я не нашла в картине».

Неверно! Проблемы, которые сердито и беспорядочно перечисляет десятиклассница, не только «затронуты» в фильме. Многие нашли определенное художественное решение — особенно в образе главного героя картины Алика Тихомирова (добавлю: в достоверном исполнении Евгения Карельских). Он, Алик, приметно «взрослеет» в фильме. Живет непросто, обостренно, угловато. Ссорится с учителями, отстаивая свое право на самостоятельность. Сплачивает ребят в дружную компанию. Впервые любит и впервые терпит крушение в любви. Переступив школьный порог, не добирает «очки» на приемных экзаменах в институт и отказывается от возможности стать студентом «по знакомству»...

Алик решает свою судьбу, но те, кто не признают в нем себя, не хотят замечать этого. Критиковать таких зрителей, учить их? Пожалуй. Такова задача кинокритика. В еще большей степени — педагога. Значит, и моя, в частности. Но нельзя не сказать и о том, что порой сценаристу и режиссеру изменяет чувство меры. Сказывается это чаще всего в изображении взаимоотношений между персонажами картины, в неточно воссозданной атмосфере школьной жизни.

«...Сцена в ресторане, когда все ребята многозначительно ждут («Ну, старики, как решим?»), а потом сжигают записку (которая может служить «пропуском» в институт.— *Ф. Н.*), разговор о поступлении в вуз, о честности или нечестности — все это выглядит неправдой. Не станут одноклассники так занудно объяснять друг другу что бы то ни было. Посмотрят, если это не «дубы» (а «дубы», по-моему, ни с кем, в том числе и с «дубами», не дружат), и поймут... Не станет Алик объяснять Лене, что у него неприятности в школе: один ведь класс, все известно...

Артист, изображающий ректора института, сыграл свой эпизод очень точно: уже не первого он так хитро экзаменует Алика. Но потом он популярно разъяснил нам, а заодно и Алику, что с помощью знакомств в институт



«Переступи порог». Алик — Е. Карельских, Лена — И. Короткова

проходить нехорошо, даже плохо. Алик понял, перевоспитался и ушел. Пришел домой, попытался что-то решить, но авторы торопили, сюжет не терпит остановок, и Алик в три минуты разъяснил все матери и ушел...». Зритель отмечает подобные просчеты фильма.

По счастью, придирчивость не самая характерная черта молодых зрителей. Более того, они склонны прощать недостатки фильму, если видят в нем что-то близкое себе. «Наконец-то, — ликуя, написал один из моих учеников,— режиссер и сценарист увидели, что ребята в школе не только металлолом и макулатуру собирают, не только знают то, что дважды два — четыре, но смотрят на все по-своему и очень даже верно...» Да, в этой картине нет легкомысленных примет пресловутого «школьного» фильма, не порогом, а якобы высоким забором отгороженного от реальных сложностей реальной жизни. Именно это и имеет в виду семнадцатилетний парень, которому, конечно же, интересен фильм о его сверстниках, если в них, в сверстниках, в героях экрана, он видит не пай-мальчиков и пай-девочек, не отличников и двоечников, а живых ребят, взволнованных тем же, чем взволнован и он, зритель.

Вот что пишет о картине выпускница прошлого года, едва переступившая порог школьный:

«В этом фильме есть все: мальчишеская дружба, обычная школьная компания, по которой судят о классе, прогулки, классные собрания, разговор с директором, первое предательство ради чистой характеристики, пре-

«Переступи порог»

небрежительное отношение к родителям (ведь нам кажется, что родители не в состоянии нас понять), репетиторы, первая любовь и вступительные экзамены в институт.

Все это мне очень знакомо, все это я пережила сама. Когда я смотрела этот фильм (примерно до середины), я вновь переживала состояние десятиклассницы, необычное, неповторимое: ты считаешь себя уже вполне взрослым человеком, имеешь право потребовать от учителя обращаться к тебе на «вы», и все же это — не главное. Главное — ожидание необычного, чуда, которое должно произойти с тобой, свободы, самостоятельности,— всего, что ты начинаешь требовать именно в десятом классе. Десятый класс— порог. Это очень трудный год для ребят, который тянется ужасно долго, год, богатый столкновениями и с учителями, и с родителями, и с одноклассниками... Возникает удивительное и характерное именно для десятиклассника состояние: и страх, и неудовлетворенность, и удивление, что ты, может быть, впервые, должен самостоятельно решить свою судьбу, и тогда появляется радость, гордость за себя, даже уважение к себе»...

Это высказывание можно было бы принять за безоговорочную похвалу картине, если бы за ним не последовала такая концовка:

«...Все внешние признаки десятого класса присутствуют в фильме, но, к сожалению, только внешние». Признаться, поначалу такой вывод удивляет: почему недавняя школьница, пережившая все то, что изображено в картине и, по ее же мнению, изображено правильно, узнавшая в героях фильма себя и своих товарищей, упрекает фильм в поверхностности?

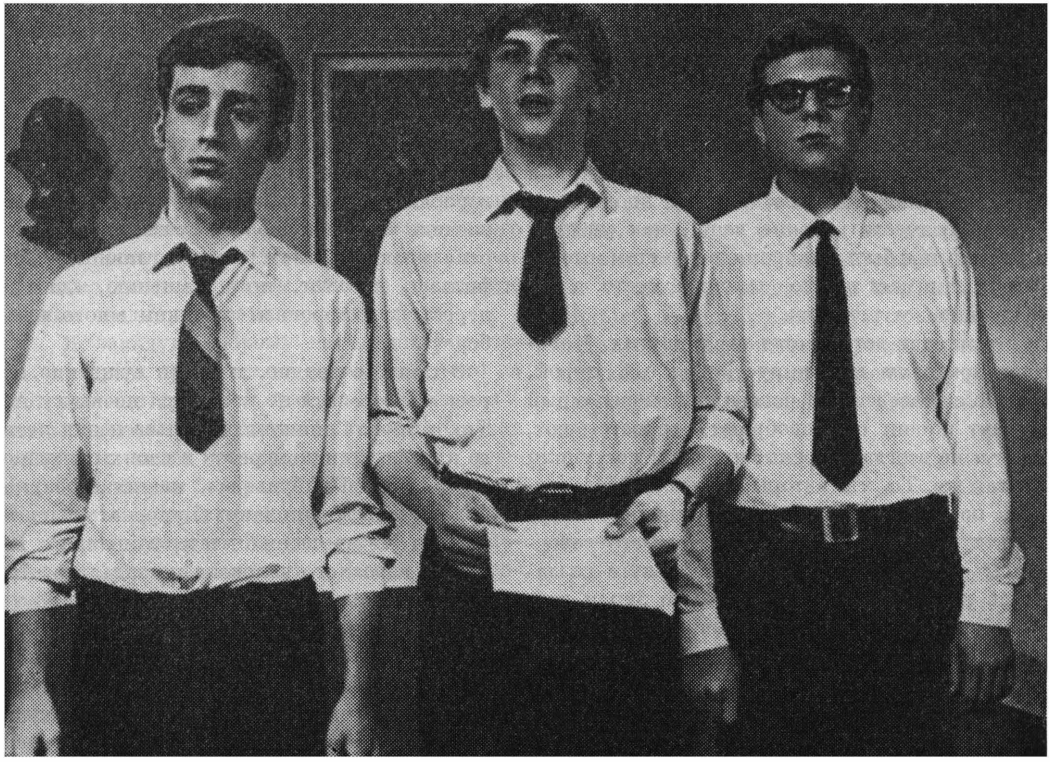
Вспомним: фильм ей нравился «примерно до середины». Вспомним и то, что заметил другой молодой зритель, критиковавший картину: он сердился, когда ему подробно объясняли понятное и не объясняли малопонятное. Я прибавлю к этому еще несколько суждений. Их суть едина: молодые зрители требуют точных и глубоких мотивировок поступков героев. Это очень примечательно: они видят на экране с в о и поступки, но не хотят ограничиваться своими объяснениями — пусть фильм покажет, каковы они и что сделало их вот такими.

Даже горячие поклонницы картины пишут о ее финале так: «...Лена, девушка, которую Алик любит, предает его, выходит замуж за другого, причем выходит по расчету. Но надо заметить, что зритель не подготовлен к разрыву героев — ведь чистота и преданность Лены не сочетаются с этим ее поступком». «Вполне возможно,— предполагает еще одна сторонница фильма,— что на выбор дальнейшего пути в жизни Лены оказала решающее влияние ее мать, которая мечтала видеть свою дочь замужем за хорошо обеспеченным человеком».

Предположение, естественно, вытекает из данного в фильме решения образа матери Лены, но школьница, отлично это понимающая, понимает и то, что для самой Лены такой финал абсолютно неорганичен.

Частный просчет в экранной биографии героини? Нет, это существенный просчет. Сегодняшним школьницам завтра замуж выходить, они и об этом думают. Конечно, наивно было бы полагать, что иначе мотивированный

«Переступи порог». Юра — А. Бабадусьнян, Алик — Е. Карельских, Андрей — М. Любезнов



образ героини мог бы сразу оказать решающее воздействие (благотворное, подразумевается) на развитие так называемых личных отношений между юношами и девушками. Но здесь-то и не лишне проникнуть в глубину человеческой души. Им, стоящим у порога, это интересно и нужно.

Проецируя себя на экран, сопоставляя свои действительные и возможные поступки с действиями героев фильма, анализируя мотивы поведения персонажей картины, молодые зрители отнеслись с особым вниманием к обрисовке нравственного облика главного героя — Алика Тихомирова. Благородные намерения сценариста и режиссера были понятны всем зрителям, хотя душевные порывы главного героя фильма не каждый зритель разделял. Что греха таить, среди выпускников есть такие, которые, по выражению одной из моих учениц, «стараются устроиться туда, где у них есть знакомства, стремясь любой ценой попасть в институт».

«В последнее время все чаще и чаще разгораются споры об этом герое: бывают ли такие в жизни и типичны ли они? Всех почему-то волнует вопрос, правильно ли он сделал, что отказался от вторичной возможности поступить в институт. Этот поступок Алика я вполне поддерживаю. Людям вроде него трудно совместить такие вещи, как учиться в институте и быть все время под гнетом мысли, что он занимает не свое законное место, а выпрошенное у ректора».

Это мнение встречается чаще других. Молодым зрителям импонирует т а к о й герой, т а к о е поведение в решающий, переломный момент жизни они одобряют, приветствуют, хотя и не всегда уверены, что сами поступили бы так же. То, что авторы показали благородный поступок, заставили школьников задуматься — а способны ли они сами его совершить? — безусловно, немалая заслуга создателей картины. Не так уж часто экран дает подобные примеры, где ребят убеждает их же сверстник, убеждает делом, а не с помощью скучных назиданий.

Алик Тихомиров в фильме своего рода образец, по авторскому замыслу он должен быть рыцарем правды, справедливости, нравственной чистоты. Потому зрители особенно чутко отмечают всякую непоследовательность его поведения, которую можно объяснить не противоречивостью живого реального характера, а всего лишь робостью авторов, побоявшихся, что их герой может выглядеть «безжизненно-голубым». Отступления героя от «правил», его компромиссы тут же фиксируются вниманием ребят. Алик ненавидит ложь — и трусливо врет матери Лены, сообщая ей из ресторана, что они вместе занимаются, бессмысленно врет и учительнице химии, говоря об уважении к ней. Презирает своего одноклассника, «предателя» Глазунова, заботящегося о «чистой характеристике», и без особых причин звонит ему, приглашая встретиться. Не желает занимать чужого места в институте, но поддается временному искушению, выпрашивая это место у ректора, да еще по протекции человека, неуважаемого и оскорбленного им...

Словом, во всех тех случаях, когда авторы, то стремясь усилить сюжетное напряжение, то создавая иллюзию объемности характера главного героя, наделяют Алика Тихомирова чертами «парня не без ошибок», зрительское доверие к нему подрывается. Интересно, что при этом десятиклассники, считающие себя взрослыми людьми, порой без нужды отстаивающие свое право на самостоятельность, отказывают в этом праве главному герою фильма, ибо тот, по их мнению, «до срока переступает порог» и «слишком много на себя берет».

Отсюда, очевидно, и такое суждение о герое: «Мне совсем не пришелся по вкусу Алик Тихомиров. Слишком он серьезен для десятого класса, слишком резок в своих суждениях. Разве какой-нибудь из наших товарищей будет учить жизни завуча, упрекать его в том, что он не на своем месте в школе? Если жизнь взрослого человека не задалась, никто не имеет права ругать его за это, а уж тем более — семнадцатилетний подросток. Создатели фильма, вероятно, считали, что резкость Алика по отношению к учителям покажет, что он их совсем не боится, не подлизывается к ним. Но получается, будто между

учителями и учениками в фильме идет непримиримая борьба, будто учителя и ученики — враги».

Вот так воспринята изображенная в картине ситуация «равенства». Насчет «борьбы» и «врагов» сказано, конечно, слишком резко. Но тенденциозное — кое-где — изображение учителей, действительно, один из просчетов создателей фильма.

Мне не хотелось бы, однако, подробно останавливаться на этом недостатке фильма — это может увести разговор в узкопедагогические рамки. «Про учителей» скажу лишь там, где речь пойдет в связи с общей проблемой изображения человеческого характера, с теми представлениями о человеческом идеале, которые почерпнуты из высказываний моих учеников.

Найти себя — об этом мечтают в школе. И об этом тревожатся: как найти себя?.. В прошлом году одна из моих учениц писала:

«Мне часто говорят дома: «Ты счастливая». И я анализирую свою жизнь, я смотрю на нее со стороны. Может быть, я действительно счастливая? Ведь у меня есть и папа, и мама, и бабушка, и дедушка, есть подруги и школа, любимые учителя — и мечта. И все же я жду иного счастья — такого, чтобы не приходилось себе доказывать, что оно есть, такого счастья, которое светилось бы и пело. Сейчас я только мечтаю о таком счастье, я завидую многим людям, уже нашедшим его...

... Я завидую доброму волшебнику-учителю, который приходит на урок, зная, что за этот час еще тридцать ребят обогатятся новыми знаниями, учителю, который может сделать из своих учеников писателей и ученых, инженеров и врачей. Я завидую тому учителю, который преподает своим ученикам не только историю или геометрию, но и понимание жизни, ненависть к фальши, доброту...»

Образ такого учителя, такого человека ребята увидели в фильме «Доживем до понедельника». Они писали об Илье Семеновиче Мельникове:

«...Илья Семенович преподает всего-навсего историю. Но как преподает! Одна из самых сильных сцен фильма — урок, где он рассказывает ребятам о лейтенанте Шмидте... Слушаешь учителя — и так слушал бы долго-долго. Даже и не ждешь (как иногда бывает) звонка на перемену...»

А вот образ завуча-физика в фильме «Переступи порог» вызывает иные чувства и прежде всего потому, что, хотели того создатели картины или нет, завуч дает Алику Тихомирову урок беспринципности, когда говорит о том, как поступившие нечестным путем в аспирантуру его товарищи стали большими учеными, когда стремится помочь Алику попасть в институт с черного хода.

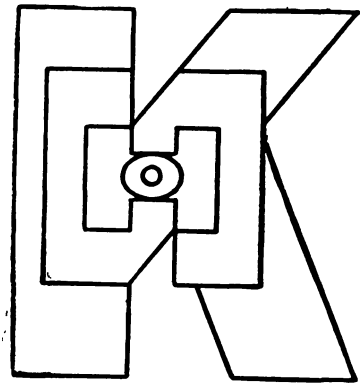
Я не хочу идеализировать наших ребят и уже отмечал, что некоторым свойственно чувство практицизма, желание «устроиться» в жизни, но с уверенностью могу сказать: большинство воспитано в твердых нравственных принципах, и всякое приспособленчество, обходные маневры им чужды. Думаю, поэтому-то прежде всего ребята столь горячо и восприняли фильм «Переступи порог» — у них общие с авторами исходные позиции, им близко то, что создатели картины утверждают как необходимую норму нашей морали.

Много животрепещущих вопросов затронула картина. Некоторые из них остались нерешенными, другие — решены, во всяком случае, в пределах намеченной авторами концепции. Но споры, которые до сих пор кипят вокруг фильма, приводят к выводу, что поднятая драматургом А. Гребневым и режиссером Р. Викторовым важная тема далеко не исчерпана и нуждается в дальнейшей серьезной и глубокой разработке.

ИСПРАВЛЕНИЕ ОШИБКИ

Спешу исправить описку, вкравшуюся в мою статью «Размышления у истоков» («ИК», № 1, стр. 26): произведением, с которым ведет борьбу Адриан Леверкюн в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, является «Героическая симфония» Бетховена.

Е. Сурков



Рядом с солдатом

Роман Кармен

С этого номера журнал «Искусство кино» начинает публиковать книгу воспоминаний Романа Кармена. Опираясь на дневниковые записи периода Великой Отечественной войны, автор воспроизводит свой путь по фронтовым дорогам от первых тяжелейших месяцев до триумфальных побед, завершившихся штурмом Берлина. Со страниц книги встают мужественные образы воинов Советской Армии и стоящих рядом с ними в боевом строю советских кинохроникеров, из которых многие не дожили до победного салюта. К чему бы ни обращалась живая память писателя — к моментам ли трагическим, к эпизодам ли высокого героизма, к сценам ли, в которых читатель знакомится с теми, в ком воплотились сила и патриотический дух народа,— с известными и безымянными героями в солдатских и офицерских шинелях,— его воспоминания всегда пронизаны безграничной верой в конечное торжество правды, страстной ненавистью к фашистскому зверю, посягнувшему на мир и счастье Страны Советов, глубокой преданностью родной Коммунистической партии, приведшей народ к победе.

Об этом же рассказывают и страницы его записей первых дней войны. Р. Кармен свидетельствует: в эти самые горячие дни срывались планы гитлеровцев, выдерживала проверку духовная сила, идейная закалка миллионов советских людей, проявилось все то, что привело к разгрому фашизма, победе над гитлеровской Германией.

Какая она будет, война?

24 июня 1941 г.
Третий день войны

Мы покидали Москву в ночь на 25 июня. По улицам затемненной столицы студийный автобус, груженный аппаратурой и пленкой, вез нас к Белорусскому вокзалу. Нас было четверо, уезжавших на фронт. Операторы Борис Шер и Николай Лыткин, администратор Александр Ешурин и я. Меня провожала жёна Нина. Ей со дня на день рожать.

Ехали молча, каждый погруженный в свои мысли. Что ждет нас впереди? Какая это будет война? Что ожидает ребенка, который вот-вот появится на свет?

Настороженная тишина опустевших московских улиц была невыносимо печальной. В мирное время за полночь по теплому асфальту мостовой шли с песнями компании молодежи... Сегодняшняя тишина была чужой и пугающей.

А на привокзальной площади — шумная толчея, толпа, заполнявшая перроны. Пройдя вдоль составов, я выяснил, что воинский поезд на Ригу отойдет часа через два-три. Поезд на Ригу!.. Что произошло бы с пассажирами этого поезда, если бы он действительно дошел до Риги! Кто встретил бы на перроне рижского вокзала воинский эшелон с командирами, которые возвращались в свои части из отпусков? Никто не знал, что в ближайшие часы падет Рига, немцы войдут в Каунас, Минск...

Мы сложили свой багаж у вокзальной стены. Рядом на асфальте расположились молодые ребята-новобранцы. На расстеленной газете — селедка, соленые огурцы, лук, хлеб, водка. Заправила этой компании рабочий паренек поднял стакан, широким жестом обращаясь к окружающим, сказал: «За встречу в Берлине!» И добавил: «За скорую встречу!» Выпил до капли, еще налил себе и товарищам и подтолкнул гармониста. Тот растянул меха, ребята запели:

Если завтра война,
Если завтра в поход,
Если черная туча нагрянет... —

про то, как в первые дни войны наши танки сомнут врага, как «на земле, в небесах и на море...» сокрушат противника армады наших самолетов, пехота наша зашагает по вражеской земле, и только на чужой территории, и ни одной пяди... Ребята пели на затемненном перроне «Если завтра война», а она, война, уже третьи сутки бушевала на наших землях. Шли по полям Украины и Белоруссии нескончаемые колонны немецких танков, горели города. И отчаянно дрались войска, принявшие на себя первый удар врага.

Немецкую военную кинохронику июня, июля 1941 года я просмотрел лишь много лет спустя. Были там и кадры танковых колонн, были и солдаты с засученными рукавами, шагающие по горящим нашим деревням, были и надменные генералы над картами, и трагические образы захваченных в плен советских солдат. Эти кадры и сейчас трудно смотреть.

Но есть кадры, которые смотрятся с чувством гордости. Немецкие солдаты, пригнувшись к земле, ползут в дыму. Окровавленные, искаженные страхом лица. Бегут по дымящейся земле, несут на плащ-палатках своих раненых и убитых, прижимаются к стенам домов. Где-то на городском перекрестке (кажется, в Каунасе) из подворотни на полную мощность запускают громкоговоритель, отчеканивающий с прусским акцентом:

— Сопротивление бессмысленно! Сдавайтесь!

Не сдавались. Не стало немецкое вторжение парадным маршем. И хотя сила вначале бесспорно была на стороне врага, каждый шаг стоил ему крови. Бойцы Красной Армии дрались там, где застала их война, дрались отступая, дрались в окружении, сражались и умирали без почестей и славы. Их пулеметные очереди, их выстрелы из противотанковых пушек, связки ручных гранат, брошенные под танки,— все это было первыми залпами по рейхстагу. Те, кто пришел в Берлин весной 45-го года, помнили принявших первый бой.

Ночью на ступенях Белорусского вокзала паренек выпил за встречу в Берлине. Когда немцы были под Москвой, я с горечью вспоминал его тост. Вспоминал этого паренька я и много позже, когда на дорожном знаке прочел: «Берлин — 11 км». Дошел ли он до Берлина? Дожил ли до встречи, за которую выпил с товарищами в тревожную ночь в Москве перед отправкой на фронт?

Кажется, вечность прошла с той минуты, когда лязгнули буфера и поезд медленно тронулся с московского вокзала. Нам удалось захватить закрытое четырехместное купе. Устроившись, вытащили на свет божий бутылку водки, хлеб, консервы, колбасу. Моими спутниками в первом путп на войну были Коля Лыткин, Боря Шер и Саша Ешурин.

Еще не разорвался над нашими головами первый снаряд, не легли мы еще, прижимаясь к земле под бомбежкой,— все это началось несколькими днями позже. А сейчас — мерное постукивание колес, покачивающийся вагон, накрепко связаны были мы подсознательной верой, что если суждено кому из нас попасть в беду, то честная мужская дружба на войне — вот что может уберечь человека вернее всего.

И что удивительно, все мы, пройдя в войне такой путь, о котором не рассказать словами, остались живы. Чего не испытал Коля Лыткин! Даже в штрафную роту угодил, там в бою добыл орден Славы и снова возвратился во фронтовую киногруппу, ходил с караванами судов в Атлантике. Боря Шер — и летал к партизанам, и в воздушном бою в Орловской битве, сидя на штурмовике за стрелка, сбил атакующего его «фокке-вульфа», и в сталинградском пекле с камерой был — живой остался. И мне за годы войны тоже пришлось немало хлебнуть.

Коля Лыткин был в нашей компании, пожалуй, самой штатской личностью. Голубоглазый романтик, окончив за несколько лет до войны Институт кинематографии, уехал на Дальний Восток, полюбил этот край и остался там корреспондентом кинохроники — как ему казалось, навсегда. Там, где шли по тайге геологи, строители, где рождались города и заводы, можно было видеть человека с кинокамерой, худощавого, долговязого, с доброй улыбкой. Колю Лыткина знали и любили та-

ежные охотники, летчики, строители, партийные работники, капитаны кораблей, матерые тигроловы. Лыткин восторженно относился к своей профессии кинорепортера, гордился ею. И вот в трудный для страны час он в вагоне воинского эшелона одним из первых кинооператоров направляется на фронт. Он увлечен мыслью о предстоящей работе, расспрашивает меня об Испании, о киносъемке в боевой обстановке.

С Борисом Шером мы уже несколько лет работаем вместе. Он был моим ассистентом, потом его призвали в армию, два года он отслужил в кавалерии, снова вернулся на студию. Любому кинооператору только мечтать о таком напарнике. Скрупулезно точный, любящий аппаратуру и оптику, на вид медлительный, но на событийной съемке прицельно точный, успевающий без излишней суеты занять лучшую точку, запечатлеть кульминационные фазы события. Снайпер кинорепортажа.

Любил я Бориса не только за профессиональные его достоинства, но и за главное в нем — за чувство товарищества, возведенное у него в закон жизни. За самоотверженную честность. Борис вырос в семье профессионального революционера — ссыльного большевика, родился в Якутии. Похожий на цыганенка — черные, как смоль, волосы, глаза, как маслины, медлительно цедящий слова, вроде нескладный. Из тех «нескладных», которые, не раздумывая, бросаются в горящий дом, услышав зов о помощи, спасают товарища в горах. С такими, только с такими «нескладными» быть рядом на войне.

Я вспоминал в эту ночь в поезде товарищей, кинорепортеров. Марк Трояновский, Владик Микоша, Миша Ошурков, Сережа Гусев, Соломон Коган, Борис Небылицкий — они сейчас, как и я, эшелонами, самолетами направляются на указанные им участки фронта. И никто из нас не знает, что это будет за война. Не знают и те, кому довелось уже побывать под огнем — в Абиссинии, Испании, на Халхин-Голе, на финской войне. А остальные войну видели только на больших маневрах, снимали лавины «красных» танков, которые сокрушали оборону «синего» противника, сыпавшиеся с неба массовые парашютные десанты.

Покачивался вагон, спать мне не давал Коля, его занимали проблемы сугубо практические — можно ли, например, перед разрывом снаряда слышать шум его полета.

— Можно, Коля,— терпеливо разъяснял я ему,— правда, бывают случаи, что человек, прислушивающийся к свисту приближающегося снаряда, может не услышать грохота его разрыва.

— Почему?

— Потому что, Коленька, в момент разрыва этот человек иногда становится мертвым.

— Ясно,— улыбался Коля.— А если бомба — то как?..

Больше к нам никто в купе не ломился. Последними, кто рвался в дверь с необыкновенным упорством и, в конце концов, прорвали нашу долговременную оборону, оказались двое писателей. Терпеливо дождавшись, пока кто-то из нас решился выйти по нужде, они вломились в купе, произнеся при этом множество слов, унижающих наше человеческое достоинство. Писатели — Юрий Корольков и Рудольф Бершадский.

Одеты они были в новенькую комиссарскую форму со знаками различия в петлицах. Опоясаны были хранящими запах воинского склада, скрипящими ярко-желтыми ремнями, портупеями, кобурами и планшетами. Очень воинственно выглядели Корольков и Бершадский в нашей штатской компании. Один я, правда, раздобыл перед отъездом у кого-то из друзей поношенную гимнастерку, ремень. К гимнастерке я привинтил боевой орден Красной Звезды, которым был награжден за Испанию, и орден Трудового Красного Знамени, незадолго до войны полученный за работу в Арктике. Однако, как просчитался я, надев в дорогу коричневое кожаное пальто, купленное в комиссионном магазине несколько месяцев назад! Светло-шоколадного цвета, пижонское, заграничное — оно привлекало всеобщее внимание. Чуть не каждый наш выход на перрон при остановках поезда кончался тем, что меня вели в комендатуру для выяснения личности. О множестве диверсантов,

забрасываемых в наши тылы, тогда сообщалось в сводках Совинформбюро; этих диверсантов предлагалось незамедлительно вылавливать. Мое пальто ни у кого не вызывало сомнения — гитлеровский агент! Не успевал я шагнуть на перрон, как вокруг меня смыкалось кольцо людей. Через минуту они уже торжествующе волокли меня в комендатуру с возгласами: «Знаем мы!..», «Подумаешь, документы...». Ребята мои мчались на выручку...

Эшелон наш был переполнен командирами Красной Армии, возвращающимися из отпусков. С некоторыми мы уже перезнакомились, большинство держало путь в Ригу. Сведения о положении на фронте узнавались только из сводок Совинформбюро. На каждой станции официальные сообщения пополнялись ползущими слухами, самыми противоречивыми, но в общем дающими представление о большой беде, нагрянувшей на страну. Ничего толком не могли сказать и пассажиры встречных поездов. Одно было ясно — там, впереди, бомбят железную дорогу, поезда, станции. Чем дальше, тем сильнее бомбят. И уже не было уверенности, что нашему эшелону удастся пробиться к месту назначения.

У Королькова и Бершадского, как и у меня, было направление ГлавПУРа в штаб Северо-Западного направления, в Ригу. Но с каждой остановкой, с каждой сводкой Совинформбюро все меньше оставалось надежды, что мы попадем в Ригу.

25 июня 1941 года
Четвертый день войны

Проехали Великие Луки. Простояв несколько часов где-то на запасных путях, снова вернулись туда же и на этот раз, видимо, прочно застряли. Ясно было — с минуты на минуту нагрянут немецкие бомбардировщики. Оставаться в эшелоне было бессмысленно. Снова слухи о парашютных десантах, о танковых колоннах, прорывающихся на восток. В сводке уже «бои на Рижском направлении...» Нужно что-то решать.

26 июня 1941 года
Пятый день войны

Запись в дневнике:

«Положение тяжелое. Поезд того и гляди разбомбят. Группа командиров из нашего поезда, среди них несколько полковников, пошла к военному коменданту города Великие Луки. Я в числе этой «делегации». Выяснить обстановку, узнать, нет ли поблизости крупной воинской части. Решить дальнейшую судьбу людей — около тысячи кадровых командиров сидят в вагонах, в то время как впереди идут жестокие бои. Где бои? Какие бои? Нашли штаб и Политуправление 22-й армии».

События разворачивались примерно так. Комендант станции имел лишь отдаленное понятие о местонахождении штаба 22-й армии: где-то в районе Великих Лук. Попутными машинами наша поисковая группа все же добралась до расположения второго эшелона армии. Здесь я нашел оперативную группу политотдела. Посоветовавшись с товарищами, я выпросил у них машину и помчался в Великие Луки. Через несколько часов я вернулся к эшелону. Быстро погрузив свое имущество и миновав притихший город, мы помчались по лесной дороге в штаб 22-й армии. Полной ясности — что же нас ожидает — не было. Но мы, слава богу, наконец расстались с безнадежно застрявшим на путях поездом, едем на машине, чувствуя, что в какой-то мере стали уже частью армии, ибо в Политуправлении 22-й армии мне обещали всемерную помощь, транспорт, обмундирование и даже личное оружие. Оружия нам более всего не хватало, чтобы окончательно ощутить себя военными людьми, хотя мы твердо знали, что главным нашим оружием в войне будет кинокамера.

Мы расстались на время с Колей Лыткиным. Вчера, уточняя дорогу, остановили встречную машину, в ней ехали военюристы. Узнав, что мы кинооператоры, они посоветовали одному из нас присоединиться к их подвижной группе.

— Не пожалеете,— убеждали они.— За два-три дня оператор побывает с нами во многих частях, снимет хорошие кадры.

Коля Лыткин увлекся их предложением, и мы, посовещавшись, решили его отпустить, чтобы снова соединиться через несколько дней. В самом деле, нам, троим операторам, ездить кучно не имело смысла, не будем же мы в три камеры снимать один и тот же объект. Военюристы пообещали обмундировать Колю, обеспечить аттестатом и пр.

27 июня 1941 года
Шестой день войны

Запись в дневнике:

«Штаб 22-й арм. Армейский комиссар Б. собирается расстрелять меня, как дезертира». Этой записи достаточно, чтобы вспомнить все события того дня.

Я был обрадован, узнав, что могу встретиться с заместителем начальника Политуправления Красной Армии, уж он-то знает обстановку, с ним смогу разрешить все вопросы дальнейшей работы. Передо мной сидел тучный человек с четырьмя ромбами и орденом Ленина на груди. Он сидел боком на стуле, положив локоть на край стола, я стоял перед ним. Он не предложил мне сесть, тут уже действовали армейские законы. И я включился в незнакомый мне армейский стиль разговора с высшим военным начальством. Хотя и сознавал, что не обязан стоять навытяжку, что этот большой начальник мог бы уважительнее говорить с кинематографистом, который в общем-то ему не подчинялся.

Армейский комиссар был раздражен, говорил со мной грубо, я чувствовал, что вот-вот сорвусь и тоже отвечу ему резкостью.

Внимательно прочитав командировочное удостоверение, он вернул его мне. Там было сказано, что я назначаюсь начальником фронтовой киногруппы Северо-Западного направления, для этого направляюсь по месту нахождения штаба. Глядя в пол, он спросил:

— Ну и что вы от меня хотите?

— Полагаю, товарищ армейский комиссар, что вы можете помочь мне приступить к работе. Я слышал, что штаб Северо-Западного направления переместился из Риги в Псков?

— Не знаю.

— Моя задача как можно скорее добраться до штаба направления. Прошу в этом помочь.

Он посмотрел на меня тяжелым взглядом и резко сказал:

— Останетесь здесь.

— Но у меня назначение, меня ждут люди...

Армейский комиссар, повысив голос, сказал:

— Останетесь здесь. Идет война, люди сражаются. Ваша работа нужна здесь, как и в другом любом месте.

— А кто в таком случае, товарищ армейский комиссар, сообщит по месту моего назначения, что мной получен новый приказ?

— Останетесь на этом участке фронта! — закричал он, стукнув кулаком по столу.— А если будете рассуждать и нарушите мой приказ, будете сейчас же расстреляны как дезертир.

Тут я разъярился и тоже повысил голос:

— Кто дал вам право называть меня дезертиром, товарищ армейский комиссар второго ранга. Я не в тыл, а на передовую прошу меня отправить!

Армейский комиссар медленно поднялся из-за стола и шагнул ко мне. «А ведь расстреляет, вот так запросто»,— подумал я. Но взглянув в его глаза, замер, пораженный страдальческим их выражением. Огромный, могучий человек, чуть не шатаясь, подошел ко мне, положил обе руки мне на плечи и срывающимся голосом сказал:

— Рига, Псков? Да я сейчас полжизни бы отдал, чтобы знать, где находится штаб фронта. Неужели не видишь, что творится?.. Вот я и говорю — оставайся здесь, немедленно начинай работу. Люди сражаются, умирают, воюют... понял ты?

Вся трагическая тяжесть положения на фронте словно навалилась на его плечи. Глаза потеплели, когда он повторил:

— Оставайся здесь, начинай воевать здесь...

Ни разу на протяжении всей войны, а был я на разных фронтах, не встречал больше армейского комиссара. В сорок третьем году узнал случайно о его судьбе. Был он вроде за что-то разжалован, должен был кровью

смыть в бою какой-то тяжелый проступок. Убежден, что ничего преступного знакомый мой армейский комиссар не совершал...

И все-таки довелось мне встретить армейского комиссара. Было это спустя год после окончания войны. Возвращаясь с Нюрнбергского процесса, я зашел по делу в кабинет военного коменданта большого города одной из стран Восточной Европы. Навстречу мне поднялся седой полковник, очень худой, высокий.

Нет, узнать почти невозможно! Вряд ли и он вспомнил встречу в Великих Луках 27 июня 1941 года. И мне не захотелось заводить об этой встрече разговор, я ограничился деловой беседой.

Да, видать, по большому счету рассчитался армейский комиссар с военными годами. В несколько рядов орденские планки на его груди. Среди множества ленточек разглядел я планку медали «За отвагу». Медаль солдатского подвига...

28 июня 1941 года
Седьмой день войны

Запись в дневнике очень короткая: «Получили направление, полевые карты, машину. Прибыли в Невель. Обмундировались. Переночевали в машине».

По правде сказать, мы были благодарны армейскому комиссару, который решительно определил наше место на войне. Так и нужно было. От бесцельных поисков штаба фронта вся наша энергия, все наши помыслы переключились на работу. Снимать!

Отношение к киногруппе со стороны политработников 22-й армии было очень внимательное.

Так было и впоследствии, на протяжении всей войны. Полное понимание важности работы фронтового кинооператора. И я и мои товарищи сейчас, после многих лет, с благодарностью вспоминаем начальников Политуправлений фронтов и армий, членов Военного Совета, их заботу о фронтовых операторах. Они разъясняли нам обстановку, снабжали киногруппы всем необходимым, а когда посылали в гущу боя, первым их напутствием было: береги себя, не лезь на рожон!..

А на передовой в самые трудные минуты в бою ощущали мы дружескую поддержку политрука роты, батальона, замполита полка.

У нас появилось главное — машина. Новенькая полуторка. Из водительской кабины вышел человек в потертом пиджачке, неумело приложил черную ладонь к мятому козырьку кепки и сказал: «Шофер — красноармеец Левашов Степан Васильевич направлен в распоряжение киногруппы».

В каких только переделках не побывали мы в военные годы с милым храбрым Степаном Васильевичем. Выпала ему судьба с киношниками провоевать всю войну от «звонка до звонка». Верным добрым другом был он нам и в эти первые дни, и в лесах под Старой Руссой, и в боях под Москвой. А закончил Степан Васильевич войну, залив радиатор своей машины водой из Эльбы.

Теперь Саша Ешурин, наш администратор, командовал уже настоящей мотомеханизированной воинской частью. Он стал своим человеком во всех тыловых органах 22-й армии. И хотя все было в движении, в перелесках и в палатках он находил нужных ему людей безошибочно. Необходимые предписания, аттестаты — все это он добыл в самый короткий срок.

Ориентируясь по полевой карте, Ешурин безошибочно привел нашу полуторку в густой сосновый лес к сосредоточенным здесь складским машинам. Мы получили полностью все, что положено, от портянок до звездочек на пилотке. Получили мы и оружие — винтовки, патроны, ручные гранаты. За всю войну ни одному из нас так и не пришлось хоть бы разок метнуть ручную гранату, но, получив оружие, мы испытали чувство большей уверенности — мало ли что могло с нами случиться.

Мы снялись во всех видах. Ужасно боевой вид был у нас. В стальных касках, с гранатами за поясом, с камерами в руках! Как же уныло выглядели мы уже через несколько

дней! От героического облика не осталось и следа после того, как мы вдосталь наползались в черной болотной жиже под бомбежками, повалялись в дорожной пыли, вымазались глиной в узких щелях, которые научились выкапывать на любой, хоть самой короткой стоянке.

Первая военная трапеза у полевой кухни. Незадолго до войны я месяц провел в санатории усиленного режима с предполагаемой язвой желудка. Ничего жирного, сухари и отвратительные, похожие на комочки серой ваты, паровые котлеты. Боже упаси — глоток пива или рюмку водки! А здесь повар щедро плеснул в котелок доброго солдатского борща, покрытого слоем рубинового жира, горячего, как жидкий чугун. А вместо сухариков — ломоть черного хлеба. С удовольствием ел, вспоминая муки, пережитые в санатории, и в который раз подумал, как единым росчерком война списывает в прошлое привычные нормы мирного времени, как меняет она людей.

Не случайно я несколько отвлекся описанием наших организационных хлопот. Работать без машины, без котелка, в гражданской одежде и без полевой карты нельзя, нельзя обойтись оператору и без знания обстановки, без хотя бы отдаленного представления о переднем крае. Этого представления не было ни у кого из нас. Еще в Испании я убедился, что самые точные сведения о переднем крае получишь, когда ползком доберешься до него и удостоверишься, что это и есть действительно передний край, а дальше — за полосой ничейной земли уже враг.

То, что нам сообщали, имело в лучшем случае суточную давность. А суточная давность означала неточность в десятки километров вражеских танковых прорывов, бросков моторизованной пехоты противника. Однако в течение ближайших дней мы убедились, что именно на этом участке фронта немцы столкнулись с упорным, организованным сопротивлением наших войск и с трудом прогрызали нашу оборону, неся огромные потери. Лишь впоследствии мы услышали горькое и страшное слово «окружение».

29 июня 1941 года
Восьмой день войны

Неожиданная встреча в штабе стрелкового корпуса — полковник Хабазов Николай Васильевич, начальник штаба корпуса. Три года назад я улетал в далекий Китай. Народ Китая вступил тогда в вооруженную борьбу с японскими захватчиками. В Генеральном штабе полковник Хабазов посвящал меня в обстановку на фронтах Китая. По моем возвращении, в 1939 году, в Москве мы снова встретились с Хабазовым. Уже началась вторая мировая война. С какой озабоченностью говорил он о сгущающихся на западе тучах, о неизбежности войны Советского Союза с фашистской Германией. Сейчас меня очень обрадовала встреча с Николаем Васильевичем. И говорили мы уже не о войне вдалеке от наших границ, а о той, что бушевала в нескольких километрах от штабной палатки стрелкового корпуса, расположенной в сосновом лесу.

Война была вокруг нас. Была она во всем, что происходило на дорогах, близких к линии фронта, если можно назвать линией и если можно назвать фронтом то, что перемещалось с запада на восток с неумолимой быстротой. По дорогам шли беженцы. Одни шагали, видимо, уже из последних сил. Катили тележки, несли на плечах пожитки. Другие почти бежали, пугливо оглядываясь, словно чувствуя за спиной настигающего их врага. Эти уже видели огонь и смерть. Спрашивать у них что-либо было бесполезно, ничего путного они сказать не могли, то и дело бросали испуганный взгляд в небо, и, если вдали появлялся самолет, хотя бы и направляющийся не в нашу сторону, кидались в придорожный лес.

Часто на дороге попадались сгоревшие или догорающие машины. Но самым пугающим — это испытали все бывавшие на войне — был вид пустой дороги. Казалось, вот-вот за перелеском столкнешься с врагом. Попадая на такую дорогу, водитель невольно жал на тормоза. И все, кто был в машине, вслушивались в тишину, пугающую враждебную тишину, пытаясь уловить далекие шумы боя; Левашов

на всякий случай разворачивал машину в обратном направлении. Но вот показалась встречная! Останавливаешь, выспрашиваешь... Можно ехать дальше...

Удручающее зрелище — идущие в противоположную от фронта сторону бойцы. Осунувшиеся, подавленные, растерянные. Командиры останавливают их на перекрестках дорог. Выясняют, из какой части, откуда и почему бегут. Ответы одинаковые: «Немец окружил, зашел во фланги... приказ был отступать». На вопрос — кто же дал приказ отступать? — растерянное молчание или путаное: «Говорили, есть приказ». «Кто говорил?» Допытываться, убеждать бесполезно. Их выстраивают, переписывают, подчиняют старшему по званию — сержанту или лейтенанту— и отправляют на передовую. Удивительно, как сразу преображаются люди, построенные в походную колонну. Пришибленные неуверенностью и страхом, усталые люди превращаются в солдат. Разговор короткий. «Там ваши товарищи сражаются, бьют немца. Ступайте, в честном бою смоете кровью свой позор, свою вину перед Родиной. Шагом марш!» Не устраивать же в каждом перелеске трибунал. Пристреляются, станут в строй, будут драться.

Сейчас мы направляемся в 112-ю дивизию. Это Хабазов нацелил нас — стойкая, боеспособная, надежно ведущая оборонительные бои, недавно прибывшая с Урала дивизия. Командует ею полковник Копяк — старый кадровый командир Красной Армии. Его командный пункт где-то в районе Освеи, Себежа, Бигосово, постоянно в движении.

— Ищите его в этом примерно районе,— Хабазов очертил на карте довольно обширную площадь.

И что самое удивительное, забегаю вперед,— мы нашли КП дивизии. В эти-то дни найти КП дивизии! Нашли.

30 июня 1941 года
Девятый день войны

Запись в дневнике 30 июня тоже очень короткая: «Утром едем через Невель и Себеж. Невель полностью уничтожен бомбардировкой. Встреча с Колей Лыткиным. Поехали не по той дороге. Дважды были атакованы с воздуха. Решаем двинуться на Освею».

Въехав в Невель, мы увидели город, полностью снесенный с лица земли. Его развалины уже не дымились. Груды камня, щебня, мертвые печные трубы. Сколько печальных развалин прошло перед нашими глазами в годы войны. Сначала — советские города, потом Польша, трагические руины Варшавы, а затем нам довелось увидеть в развалинах и Берлин, Нюрнберг. Но наш Невель, первый увиденный нами разрушенный советский город, потряс нас печальной беспомощностью своих развалин. Жители исчезли. Ветер гнал над черным частоколом печных труб клочья серых облаков. Самым тягостным была сверлящая душу тишина.

Вдалеке мы разглядели одинокую фигуру солдата. Он шагал по пустынной ленте асфальта, и полы его шинели развевались на ветру. Подъехали ближе. В пилотке, надвинутой на уши, на тонких длинных ногах, болтающихся в голенищах кирзовых сапог, навстречу нам шагал... Коля Лыткин. Он остановился и стал пристально разглядывать приближавшуюся к нему машину. Мы крепко обнялись. Коля, облачившись в шинель, нахлобучив до бровей пилотку, выглядел еще более штатским. Он был грустен, голубоглазый бравый солдат. Без улыбки смотрел он на нас, видно, уже и на наши лица серой тенью легла война. И в глазах наших он прочел вопрос, который мучил тогда всех:

— Что же происходит?..

Мы снова расстались. Опять условились встретиться. Хотя, говоря откровенно, смутно представляли, как, где и когда удастся это нам, гонимым ураганом войны.

1 июля 1941 года
Десятый день войны

Так куда же едем? В Себеж? В Идрицу? На наше счастье, на целый день зарядил дождь. Можно было передохнуть от воздушных разбойников, нависающих над дорогами. Буквальн-

но за каждой машиной охотятся. Вынырнет на бреющем полете из-за верхушек деревьев и — огонь из всех бортовых стволов. Из пушек, пулеметов. Разумеется, все, кто в машине, выскакивают, кидаются в кювет, водитель или бросает машину на дороге, или броском загоняет ее в лес. Если оставленная на дороге машина не сразу загорелась, фашистский самолет идет на второй, третий заход, чтобы поджечь ее. А заодно сыплет мелкими осколочными бомбами, разбрасывая их по обеим сторонам дороги. Расчет точный — кто останется в живых после этакой передряги, морально уже подавлен, прифронтовые дороги парализованы. И не только дороги — враг бомбил рощи, леса, бомбил всюду, где предполагал сосредоточение наших воинских частей, не говоря уже о массированных воздушных ударах по городам, аэродромам, переправам.

В первые дни войны мы познакомились с пикирующими бомбардировщиками Ю-87. Одномоторный моноплан с хищно загнутыми крыльями, предназначенный для прицельных бомбардировок, для ударов по мостам, железнодорожным узлам, для обработки переднего края противника. Ю-87 бесчинствовали на дорогах Бельгии и Франции, наводя ужас на беженцев, бомбили Варшаву. Их атака действительно производила угнетающее впечатление. Шли они на высоте около полутора тысяч метров, цепочкой до тридцати машин. Вот передний, качнув крылом, валится в отвесное падение, с усиливающимся с каждой секундой ревом мотора. Вой нарастает, сверлит мозг, вгрызается в каждый нерв. Вот из-под брюха отделяется бомба, самолет выходит из пике, а бомба, оснащенная сиренами, несется к земле, завершая устрашающее завывание громовым разрывом. Тем временем сваливается в пике следующий, с таким же ревом. Выходит из пикирования так низко, что можно разглядеть лицо пилота. Отбомбившись, каждый пристраивается в хвост цепочки, чтобы снова пикировать, когда дойдет его очередь в этой дьявольской карусели. Главная задача атаки — посеять панику, подавить психически. Ко всему привык советский солдат, приспособился и к атакам Ю-87. Хорошая, надежно вырытая щель и — пусть гудят в небе сирены, пусть валятся бомбы рядом, лишь бы не прямое попадание. Привыкли.

Мы ехали под проливным дождем в Освею искать штаб 112-й дивизии. Остановились в Себеже. Себеж, Бигосово когда-то были пунктами, пограничными с буржуазной Латвией.

На военном телефонном узле в Себеже нам сказали, что утром немцы разбомбили Идрицу. По непроверенным сведениям — впрочем, проверенных сведений в эти дни было мало,— в районе Идрицы сражается танковая бригада Лелюшенко. Снять бы наши танки в бою!

После конца войны я возвращался в Москву из Берлина на машине. На околицах дорог на пути от Бреста к Минску я видел множество наших Т-26, стоявших там с первых дней фашистского нашествия. Меня, помню, поразила яркость зеленой краски. Словно свежевыкрашенные, простояли они там четыре года, врастая в землю, парализованные врагом. Краска выдержала испытание. А броня на танках, бывших грозным оружием в 1937 году в Испании, оказалась уязвимой в сорок первом. Тогда лишь только начинали сходить с конвейеров могучие Т-34, громившие фашистов под Москвой, в Сталинграде, на полях Белоруссии, Украины, Восточной Пруссии, в Берлине.

2 июля 1941 года
Одиннадцатый день войны

Запись в дневнике: «Утром проливной дождь. Кажется, у меня грипп, совершенно болен. В Себеже узнали — Идрицу только что разбомбили. Едем в Освею. В дороге майор-артиллерист просил передать, что он выдвинул пушки на рубеж западнее дороги. Кому передать? Командованию любой воинской части. В Освее в райкоме партии товарищ с медалью. Пустая гостиница. Сняли сегодня много репортажа на дорогах».

В одной деревне мы сняли эвакуацию колхоза. Сначала тронулись в путь два больших

стада — коровы, овцы. За ними пошли по дороге тракторы, ведущие на прицепе комбайны. На деревенской улице стояли два десятка телег с женщинами, детьми, домашним скарбом. У подвод несколько мужчин с висящими на плече винтовками, с наганами за ремнем, стягивавшим на пояснице штатский пиджак.

Подводы медленно тронулись, заплакали в голос женщины. Не все мужчины пошли вслед за повозками, те, что были вооружены — человек шесть, остались на опустевшей улице деревни.

Последняя повозка скрылась за поворотом. Я спросил одного из оставшихся, обросшего рыжей с проседью щетиной, с орденом «Знак Почета» на мятом лацкане пиджака:

— А вы куда?

Он, затянувшись махорочной самокруткой, помолчав, ответил:

— Леса у нас заповедные, дремучие, немец туда не сунется.— Обратившись к односельчанам, сказал: — Пошли, что ли, мужики...

Они шли по деревенской улице с винтовками и заплечными мешками, то один, то другой обернется, глянет на опустевшие хаты. Шагали гуськом, вразвалку, а потом пошли в ногу, убыстряя шаг.

Я проводил их до ближайшей рощицы. Снял вслед кадр — они один за другим скрывались в густой листве ольшанника, помню последний кадр — качающаяся листва. Много позже я осознал, что эпизод этот, снятый в начале войны, был, очевидно, первым штрихом в большой киноповести о великом движении народных мстителей в годы Великой Отечественной войны. Повесть эту создавали в партизанских отрядах, краях, бригадах мои товарищи-операторы далеко за линиями фронтов. Второго июля сорок первого года в деревне, названия которой я не запомнил, я снял первых партизан, уходящих в лес.

На дороге нас остановил, подняв руку, майор. Спросил, куда едем. Охрипшим голосом попросил передать, сейчас уже не помню кому, что он выдвинул две роты бойцов с противотанковыми пушками западнее дороги. Мы отметили указанное им место на нашей карте и простились с измученным до предела, но спокойным, уверенным в себе и в своих бойцах майором. Сколько я встречал в те трудные дни командиров, таких, как он. Командиров, убежденных, что немцев можно бить, нужно бить и с этой верой выполнявших свой воинский долг. Они дрались в обороне, продолжали с тем же упорством сражаться в окружении, сковывая большие силы врага, выходили с боем из окружения. Спустя много лет, оценивая и сопоставляя факторы, приведшие нас к победе, многие военные историки приходят к неопровержимому выводу — именно эти наши части, руководимые вот такими командирами, как встреченный нами на дороге майор, обескровили немцев, рвущихся к Москве, спасли столицу, похоронили идею «блицкрига».

Я проводил взглядом майора, уверенно шагавшего к лесу, где его бойцы готовы были встретить врага, жечь его танки. Они готовились показать покорителям Европы, что Россия — не Голландия, не Бельгия, что Россия не упадет на колени перед ордами фашистских гуннов.

В Освее в райкоме партии нас встретил работник райисполкома с медалью «За трудовую доблесть» на лацкане пиджака. Город эвакуирован, население ушло. Воинских штабов в черте города нет. Переночевать можно в гостинице. Персонал, правда, эвакуировался.

— Будете сами там хозяевами,— сказал он.— Я сейчас уезжаю эвакуировать МТС.

В гостинице было пусто, занимай любую комнату, ложись на любую кровать, заправленную чистыми простынями. На тумбочках кружевные накрахмаленные салфеточки. Было что-то пугающее в этом стандартном комфорте опустевшей гостиницы, в блестящих свежевыкрашенных полах, гардинах из бордового плюша с кисточками. Вспомнили Невель. Оставаться в безлюдном городе? Решили ночевать. Конечно, не раздеваясь. На стене — репродуктор. Прослушали сводку Совинформбюро. В сообщении назывались города, направления. Упомянутые в сводке горо-

да, мы догадывались, были оставлены нами. Рига, Шяуляй, Даугавпилс, Ровно... Что-то знакомое: «бои в районе Борковичи». Взглянули на карту, да это же в нашем районе. Совсем близко. Вскипятили на электроплитке чай, открыли две банки консервов. За окном темнота, на горизонте алое зарево. Какой будет для нас эта ночь?

Перед сном подвели итоги нашей операторской работе. Сняты эпизоды эвакуации — на дорогах комбайны, тракторы, люди, уходящие от врага, угоняющие стада скота. Разрушенные города и деревни, войска на марше, артиллерия, полевые штабы, репортажные зарисовки. Материал живой, в нем — тяжкое дыхание войны, суровая ее правда. Но нет боевых эпизодов. Чего бы это ни стоило, мы должны снять оборонительные бои!

А пока вечером 2 июля мы — Саша Ешурин, Борис Шер и я — заснули тяжелым сном, свалившись, не раздеваясь, на чистые постели. После этой ночи мы ночевали иногда на голой земле или в блиндажах, завешенных в сорокаградусный мороз плащ-палаткой вместо двери, а бывало и на снегу. Выкопаешь неглубокую яму и уложишь ее сосновыми ветвями. Гостиниц больше не было.

3 июля 1941 года
Двенадцатый день войны

Утром мы включили радио и сразу услышали:

—... работают все радиостанции Советского Союза.

Говорил Сталин.

Он никогда до этого не обращался по радио к народу. Молча слушали мы слова, которые он произносил медленно, с расстановкой. Слышали во время паузы бульканье воды, наливаемой в стакан. Звякнуло стекло — это дрогнула рука Сталина.

— Братья и сестры!..— он никогда так не говорил.

— К вам обращаюсь я, друзья мои!..

Десять дней уже бушевала на советской земле война. Десять дней Сталин молчал. И вот в репродукторе голос главы государства, читающего программу боевых действий на фронтах и в тылу, программу, которую партия предлагала народу. Он говорил от первого лица. «К вам обращаюсь я». Потом он сказал: «...партии Ленина — Сталина».

Речь Сталина еще ощутимее раскрывала масштабы бедствия. 3 июля 1941 года миллионы братьев и сестер сражались, стояли у станков, увозили на восток детей, умирали у пулемета, хоронились от врага в дремучих лесах. В сводках Совинформбюро назывались все новые и новые города, направления.

●

Мы шли туда, где за полем спелой пшеницы виднелась деревня Борковичи. Та самая, о которой упоминалось в сводке Совинформбюро. Удивительное оно, чувство постепенного сближения с надвигавшимся на нас ужасом войны. Как же далеки люди там, в тылу, от ощущения опасности, если здесь, на самом, можно сказать, переднем крае только час за часом, день за днем понемногу начинаешь постигать огромность наступающего бедствия.

Для поколений русского солдата исстари враг, противник назывался одним словом: «он». «Он наступает»,— говорилось про вражеские армии. Ядро, посланное из вражеской пушки: «он стреляет».

Я ощутил «его», когда в километре от Борковичей над головой рвануло первое облачко шрапнели. «Он» целился в меня. «Его» шрапнель со звоном вонзалась в землю рядом со мной. Да, это уже лицом к лицу с «ним». Это — прищурившийся у прицела враг, стреляющий в меня. И заставить прекратить стрельбу можно только убив его. Тоже шрапнелью. Или пулей, или прикладом. Только убить. Тогда он перестанет стрелять в нас.

●

Мы лежали у дороги, поджидая, когда утихнет шрапнельный огонь. Около меня раздался легкий стон, похожий на возглас удивления. Солдат-киргиз, лежавший с нами, держал на весу залитую кровью кисть руки, раздробленную осколком снаряда. Первая увиденная мной кровь войны. Сколько довелось ее видеть впоследствии! Поля, усеянные трупами, рвы,

заполненные убитыми, смерть, руины, пепел, трупы, трупы. Это была первая кровь. Даже перевязывая руку солдату-киргизу, я еще не ощутил в полной мере всего, что надвигалось на нас. Марлевой повязкой пытался остановить кровь, текущую из запястья, это происходило в минуты, когда на тысячекилометровой линии фронта лились потоки крови.

Это был двенадцатый день войны. С предсмертным хрипом падали солдаты, умирали дети в разбитых бомбами эшелонах, уходивших на восток. В этот солнечный день над полем пшеницы и над желтой, в цвет колосьям, лентой песчаной дороги, по которой мы шли, появлялись черные клубочки шрапнельных разрывов, а в перерывах между разрывами — тишина, жужжание перелетающей над полевыми цветами пчелы, тихая благодать знойного безоблачного дня,— лечь бы навзничь на теплом золотом песке придорожной насыпи, глядеть и глядеть в синее небо...

Удар за ударом — шрапнель. «Он» бьет по нам, «он» шагает по нашей земле.

Где-то впереди звучали пулеметные очереди, раскатывались эхом орудийные выстрелы. Мы пошли в сторону выстрелов, означавших, что впереди идет бой, там — наши части. Взглянув на карту, я увидел отмеченный нами кружком населенный пункт Борковичи. Если еще вчера Совинформбюро сообщало, что в районе Борковичей идут бои и за два дня немцы не продвинулись, значит крепко наши держат оборону.

Взвалив на плечи камеры, пленку, мы зашагали вперед, изредка падая на землю, когда «его» снаряды ложились близко. Через несколько месяцев я сам поражался беспечности, неведению, с которыми мы трое, оторванные от каких бы то ни было источников связи и информации, шагали на запад. Шли меж спелых хлебов в сторону Берлина. В Берлин мы пришли только через четыре года. А в этот день мы шагали на запад, не представляя себе, что в стороне от нас по десяткам дорог идут на восток колонны немецких танков. Уже три дня, как превращены в груды развалин захваченные города. И смыкаются где-то чудовищные черные стрелы на картах Советского Союза, над которыми склонились Браухич, Йодль, Кейтель, Гитлер.

Мы шли вперед. Шли снимать бой, который где-то впереди вела какая-то часть. В теплый полдень трое кинематографистов шли навстречу гитлеровским войскам. Время от времени ложились, прижимались к земле и снова шли, утирая катящийся по лицу пот.

●

Вспоминая этот путь вдоль дороги в сторону Борковичей, я понимаю сейчас, как далек тогда я был от сознания всей меры опасности и несчастья, постигшего нашу страну. Как далек был от представления, что бой будет скоро идти не в Борковичах, а невдалеке от Химок. И у Парка культуры и отдыха на Крымской площади будут построены баррикады. И немецкие войска дойдут до Волги и Кавказа. И что наступит день, когда на танке я въеду в горящий Берлин. А потом буду снимать приговоренных к виселице Геринга, Кейтеля, Йодля, Розенберга...

Это я вспоминаю сейчас. А тогда, под шрапнелью, только одно думалось: «Вот она и началась, война с немцами».

Считанные, дорогие метры пленки...

В Борковичах мы почти ничего не сняли. Наши залегли около первых домов у въезда в село. Вместе с ними и мы пролежали несколько часов, выдержали сильную воздушную бомбежку. Бомбы ложились по ту сторону деревни, но поднять голову было невозможно, казалось — шевельнешься, и все самолеты обрушатся на тебя. Еле выбрались.

КП 112-й дивизии, куда нас нацелил полковник Хабазов, мы, наконец, нашли. После удручающего зрелища смертельно напуганных врагом людей — здесь совсем другое. Поразительно: в непосредственной близости к врагу значительно спокойнее на душе, чем

там, на дорогах, в ближних и дальних тылах. Впоследствии не раз я в этом убеждался. Чуть подальше от передовой уже ползут неопределенные слухи о противнике, а на передовой — все понятно. Известно, где противник, знаешь, где идет бой. Пусть совсем рядом ложатся снаряды, но ясность обстановки внушает чувство уверенности.

Полковник Копяк встретил нас, сидя на пеньке, держа на коленях суковатую, отполированную толстую палку с рукояткой из причудливо изогнутого корня. С пытливой крестьянской хитрецой оглядел он нас с ног до головы, опершись подбородком на палку, сказал: «Ну, сидайте, товарищи кинематографисты, сейчас поговорим с вами». И, поковыряв палкой землю, обратился к стоящему перед ним навытяжку капитану. Разговор с капитаном начался еще до нашего прихода.

— Так, говоришь, немцы стреляют? — Копяк помолчал, словно раздумывая над этой сложной проблемой.— Ай-яй-яй, стреляют немцы, значит? А какой же он, противник, если он не стреляет? А вы там каши нажрались, чаю напились, очи осоловели и — караул, хлопцы, тикай, нас окружили! Так, что ли?

Капитан страдающим взглядом смотрел на полковника, не решаясь возражать. Должно быть, успел хлебнуть по горло войны боевой капитан, и полковник Копяк, видно, знал капитана, верил ему. Издевательская ворчливая нотка в голосе исчезла.

— А ну, сидай ко мне, давай карту.

Капитан, сбросив мгновенно маску провинившегося школьника, живо вытащил из планшета мятую карту и подсел к Копяку. Я услышал за спиной шелест кинокамеры. Это Шер снимал их обоих, склоненных над картой. Доносились реплики: «Здесь он с танками не пройдет ни в какую...», «Сколько в роте людей осталось?», «Здесь, только здесь противотанковую пушку поставить...». В заключение, простившись с капитаном, быстро зашагавшим по тропинке, Копяк все же пустил ему вслед: «Каши нажрались, чаю напились, очи осоловели...» И обратившись к нам: «И что же вы собираетесь снимать, товарищи кинооператоры?..»

Над нашими головами с шумом пронесся «мессершмитт». Копяк поднял голову, проводил его взглядом, на медных скулах заходили злые желваки. Через несколько минут снова послышалось гудение мотора — «мессер» возвращался. И тут произошло чудо. Доля мгновений! Наперерез «мессершмитту» молнией метнулся наш истребитель И-15 «Чайка». На крутом вираже он вонзил в немца струю пулеметных очередей, «мессер» взорвался и, неуклюже штопоря, врезался в землю метрах в двухстах от нас. А одинокая «Чайка», родная «Чайка» торжествующе взвилась в небо и исчезла за лесом.

Борис в этот момент перезаряжал свое «Аймо». А моя камера была в машине.

В жизни каждого оператора бывают запоминающиеся на всю жизнь удачи, но есть и промахи, при каждом воспоминании о которых перехватывает дыхание от горькой досады.

Если бы в момент воздушного боя камера была у нас в руках! С заведенной пружиной! Если бы успели мы вскинуть ее и снять вспыхнувший фашистский истребитель! И если бы провели панораму, запечатлели взрыв на земле, столб пламени и черного дыма, взметнувшийся к небесам! Если бы, если бы...

Мы ринулись к упавшему самолету, сняли его. Пламя бушевало на черных крестах и свастике, в самолете начали рваться боеприпасы. Мертвый летчик лежал с раскинутыми руками, в расстегнутом мундире с двумя железными крестами и еще какими-то знаками отличия фашистского аса. Обгоревшие руки были сжаты в кулаки, словно продолжали держать штурвал.

●

Завтра с рассветом отправимся в 385-й полк. Копяк связался с командиром полка, полковником Садовым, за нами пришлют связного еще до восхода солнца.

Ночью был долгий разговор с полковником Копяком. Я не записал в дневнике этой беседы, но помню, он сбросил напускную ворчли-

вость: «Каши нажрались, очи осоловели...» Начал накрапывать дождь, мы влезли в эмку, уселись на мягких сидениях в кузове машины. Я услышал в тот вечер горькую исповедь мужественного, опытного командира. Не разочарованного, не растерянного, но глубоко потрясенного происходящим, чего только не передумавшего за эти дни и ночи. Такие, как он, выпестовали Красную Армию, годами готовили ее к войне. Копяк, полностью доверившись мне, выкладывал все, что накипело на сердце, на душе. «Немцев мы разобьем, попомни, Кармен, слова мои, еще как разобьем. Но сколько крови, сколько жертв!..

4 июля 1941 года
Тринадцатый день войны

Связист из 385-го полка, молодой политрук с двумя «кубарями» в петлицах, пришел за нами, когда было еще темно. Нагрузившись пленкой, взяв камеры, мы пошли за ним. Идти пришлось недалеко. Копяк не из тех командиров, которые со своим штабом находятся на большой дистанции от переднего края. Километра два прошли, не более. И пожали руку командиру полка полковнику Садову. Он познакомил нас с обстановкой и, по моей просьбе, рассказал о тактике врага.

Там, где нет у немцев танковой поддержки и значительного перевеса в артиллерии, они, как правило, не выдерживают контратак, бегут, уклоняясь от штыкового удара нашей пехоты.

— Мы на ходу изучаем врага,— рассказывал Садов.— Вот пример. Командир батальона старший лейтенант Соколов, наблюдая за тактикой врага, изучил систему его сигналов. Белая ракета, пущенная с переднего края, указывает направление атаки. Красная ракета — сигнал к наступлению и команда открыть огонь. Зеленая ракета — приказ остановить военные действия. Соколов под самым носом противника запустил зеленую ракету. Сразу огонь прекратился, а Соколов, выждав некоторое время, повел батальон в атаку. Для немцев это было полной неожиданностью. Они уже построились на отдых, вытащили еду, бутылки с вином. Наши ворвались прямо в расположение полевого штаба их полка, перебили штабных офицеров, захватили штабные машины и, продвинувшись дальше, закрепились в обороне. Это было вчера под вечер, а немцы до сих пор не контратакуют, однако их атаки можно ожидать с минуты на минуту...

Я чуть не задохнулся.— Что же вы сразу нам не сказали? — чуть не закричал я.— Где этот штаб? Можем мы его снять?

— Я об этом не подумал,— сказал Садов,— действительно, неплохо бы его снять. Но очень уж рискованно, место-то под самым носом у противника. Час назад туда направилась группа разведчиков дивизии, подождем их возвращения...— Тут он осекся, видя мое волнение и решимость. И сдался. Через несколько минут мы с Шером уже шли по лесной тропинке, нас провожали сержант с двумя бойцами. Впереди бой. Часто над нашими головами, веером срезая ветви деревьев, звенела на излете пулеметная очередь, в отдалении изредка рвались снаряды. Но и это можно было назвать затишьем, очевидно — перед сильным контрударом противника. Мы торопили наших провожатых, и они взяли у нас часть пленки, чтобы облегчить быструю ходьбу, от которой у меня спирало дыхание.

— Здесь,— сказал сержант, приближаясь к опушке леса, за которой мы увидели тупорылые немецкие машины. С ходу мы стали снимать: дорога́ была каждая минута. Выразительное зрелище жестокого разгрома предстало перед нами. Мы снимали крупным планом немецкие штабные портфели в руках наших разведчиков, сняли полковую кассу — сейф, набитый пачками рейхсмарок. Мы залезли в штабную машину, где аккуратно висели на плечиках офицерские мундиры с орденами, один из них — полковничий с железным крестом. Мы сняли эти мундиры, сняли лежавшие невдалеке два трупа, следы беззаботной офицерской трапезы, папки с документами. Разведчики нас торопили, хотя, видно, понимали важность съемки. Шутка сказать, в июле 1941 года мы снимаем захваченный, разгромленный нашими войсками штаб

полка гитлеровского вермахта! Еще кадр, еще... В небе появился корректировщик «костыль», он повис над лесом.

— Все, хватит, товарищи, кончайте,— решительно сказали нам,— надо вам уходить немедленно!

Оглядевшись вокруг, сняв последнюю панораму разгрома, мы тронулись в обратный путь. Вместе с нами — разведчики, навьюченные штабными документами. Мы были счастливы: какая удача! Штаб немецкого полка, черт побери! Шесть бобышек снятой пленки — 180 метров.

А позади уже загрохотало. Разрывы мин и не редкие очереди, а сплошной, нарастающий ружейный и пулеметный огонь. Приди мы на полчаса позже, могли разминуться с разведчиками, и не было бы у нас этого бесценного материала. Немцы теперь обрушили артиллерийский огонь на лес, где мы уже не шли, а бежали, напрягая последние силы, изредка ложась на землю, когда снаряды рвались близко от нас. Выйдя из зоны огня, отдышались, пошли медленнее.

Расставаясь с нами, майор-разведчик сказал нам, что мы сняли штаб 96-го полка 32-й дивизии немцев.

Хмурым, озабоченным взглядом полковник Садов встретил нас, но видя, что мы целы, невредимы, да еще когда узнал от меня о том, что нам удалось снять, он сменил гнев на милость.

— Ругал себя, что отпустил вас в это пекло,— признался он.— Поглядите, что начинается.— Сдвинув на затылок фуражку, приложил к глазам полевой бинокль и тут же забыл о нас. Ему было уже не до кинооператоров. Предстоял бой.

Через час полк начал отходить. Удержать захваченный внезапной атакой рубеж было невозможно. Немцы пошли в развернутое наступление, сосед справа, не выдержав натиска, стал откатываться, возникла реальная угроза окружения. Вечером мы были уже на новом КП полка, на холме, поросшем сосной. Бой затих, поредевшие батальоны заняли оборону на другом рубеже, отойдя на 4—6 километров. Надолго ли?

5 июля 1941 года
Четырнадцатый день войны

Запись в дневнике: «Дивизия меняет КП. Войска в полном порядке отходят. Снова мы в Бигосово. Встреча с пограничниками. Третьего дня у них не было приказа пропускать беженцев через старую линию советско-латвийской границы. Я с ужасом смотрел на людей, покорно поворачивающих обратно. Среди них было много еврейских семей, люди умоляли: «Нас же фашисты убьют!» Сегодня беженцев пустили.

Дивизия откатывается, но это не бегство, идут упорные бои. Были на передовых рубежах. Там — спокойствие, уверенность, порядок».

День провели на дорогах вдоль линии фронта. Мы еще на территории Латвии — домики с красными остроконечными крышами, крестьяне, в большинстве русские. Через бывшую линию границы сплошной поток беженцев. Идут пешком, на конных повозках. Бричка на дутых шинах, в ней десяток ребятишек, взрослые идут рядом. У порога покинутого дома наседка накрыла крыльями выводок цыплят. Меня окружили крестьяне пограничной деревни Сушки: «Что делать, товарищ командир?» Я им дал отпечатанную в полевой типографии газету с выступлением Сталина. В Бигосово мы уже никого не застали ни в горсовете, ни в райкоме партии. На дороге встретили штабную машину с командирами, сегодня, по их словам, 400 самолетов бомбили участок Двины у Дрисы, немцы форсируют Двину, по-видимому, здесь нужно ожидать сильного удара. Снимаем много. Мы уже вошли в ритм войны, уже способны самостоятельно ориентироваться, принимать решения.

У околицы какой-то деревни встретили генерал-лейтенанта Ершакова, командующего 22-й армией, и члена Военного Совета, корпусного комиссара Леонова. Несмотря на сложность обстановки, озабоченность, они уделили нам несколько минут для беседы.

— Снимайте больше, это очень важно, нужно,— сказал нам на прощание, садясь

в машину, Леонов.— Совет один могу дать — будьте осторожны, внимательны, положение сложное, легко в этой обстановке попасть в руки к врагу. Связывайтесь, где возможно, с командованием частей и политорганами.

6 июля 1941 года
Пятнадцатый день войны

У деревни Волынцы сняли саперов, наводящих мост, услышали артиллерийскую стрельбу, по выстрелам нашли батарею тяжелых 152-мм орудий, сняли батарею, стреляющие пушки. А когда противник засек батарею и открыл по ней методический огонь, мы, закончив съемку, благополучно выбрались из зоны обстрела. На дороге подобрали обожженного нашего летчика, бережно уложили его в кузове машины, подстелив шинели. Истребитель. Его заклевали три «мессершмитта», он вел с ними бой, а потом спрыгнул с парашютом из горящего самолета.

Долго плутая по дорогам, выспрашивая, нашли, наконец, полевой госпиталь, передали летчика врачам.

Кончился пятнадцатый день войны. Свинцовое небо на горизонте окрашено багрово-малиновым заревом. Оттуда, из этого зарева, подпрыгивая на ухабах, приковыляла полуторка с ранеными. Раненых выгружали с машины. Нам навстречу шагал, положив руки на плечи товарищей, боец. Парень богатырского роста, обнаженный по пояс, медленно шел, закинув голову. Его грудь была разворочена, наспех накинутые на страшную рану бинты сползли, и я увидел, как колышется при вздохах розовое легкое. А парень жил, смотрел на нас упрямыми глазами, скрипел зубами и в ожидании носилок стоял, опираясь на плечи товарищей. За его спиной было тяжелое небо и зловещий оранжевый, словно кровью окрашенный, горизонт. Жуткий, неумолимый образ войны. На фоне вечернего опаленного кровавым заревом неба воин умирал, стоя, без стона, с закинутой головой, положив могучие руки на плечи товарищей.

Поздно вечером уже как в родной дом приехали мы на КП 385-го полка. В дневнике короткая запись: «Чудесный вечер в 385-м полку».

Последующие дни были тяжелыми, тревожными.

Дивизия отступала. Но этот вечер на КП полка запомнился мне. Я провел его с людьми, далекими от паники, хотя и сознающими крайнюю серьезность обстановки. Они уже закалились в сражениях с врагом, ощутили его силу, его преимущества в военной мощи, в вооружении, в тактике и вместе с тем убедились, что враг уязвим, что его можно бить.

Их мужественная уверенность вселилась в меня, я по сей день благодарен командирам 385-го полка 112-й дивизии за то, что в этот вечер, на пятнадцатый день войны, я, лежа с ними на траве и глядя в звездное небо, впервые ощутил нечто похожее на душевный покой.

Этих мужественных людей я вспоминал и через четыре года, когда с танковой армией совершал стремительный рейд от Вислы до Одера и от Одера до Берлина, вспоминал с благодарностью — они своим примером укрепили во мне уверенность в нашей победе над страшным врагом.

7 июля 1941 года
Шестнадцатый день войны

В дневнике 5 июля запись, сравнительно с другими днями, подробная: «Деревня Громовка, КП дивизии. Столько событий, что позавчерашнее кажется давно прошедшим. Привезли пленного немецкого ефрейтора-мотоциклиста. Не разобравшись, где немцы, где наши, он проскочил линию фронта, его подстрелили и взяли в плен. Его рота стояла в 400 километрах от нашей границы, в бой вступила 24 июня. Из 100 человек в роте одни убиты, другие ранены. Русских пленных не видел. Брат его (врет) сидит в гитлеровском концлагере. У ефрейтора в петлице черного мундира две молнии. Это — штурмовые отряды, возглавляемые Гиммлером, молнии на

петлице означают «СС». Ефрейтор канючит: «Мы не хотели воевать с Советским Союзом, нас пригнали насильно».

Он корчился от боли и скрипел зубами, когда Аня, молоденькая медсестра медсанбата, промывала и перевязывала пустяковую рану — пуля застряла в мякоти ноги. Его привезли с передовой вместе с мотоциклом, на котором он влетел в расположение наших войск. Подстрелили и привезли на грузовике на КП дивизии в деревню Громовку.

После допроса он спросил переводчика: «Меня расстреляют?» Отказался от еды, боясь, что отравят.

Две молнии в петлицах — «СС», черный мундир... Ох, как же мы тогда еще мало знали!..

Трусливый сопляк наконец согласился поесть, ел борщ, пугливо озираясь. Уж он-то знал, что означают для людей в покоренных Гитлером странах эти две молнии на его черном мундире. Потому и дрожал от страха. А мы только спустя некоторое время сполна узнали, что такое была она, эта черная кровавая гвардия Гитлера, Гиммлера, Кальтенбруннера. Я запомнил их обоих навсегда — и мальчишку ефрейтора, встреченного в самом начале войны на полковом КП, и другого, его шефа, оберштурмбаннфюрера СС Эрнста Кальтенбруннера.

Первого, захваченного в плен в начале войны, я снял на полковом КП. Второго — на дубовой скамье в Нюрнберге.

●

В зале Международного трибунала я пристально глядел на него, когда демонстрировался фильм — документ советского обвинения. Кальтенбруннер не отрывал глаз от экрана. Керченские рвы, Бабий Яр, Майданек, сожженные заживо дети, душегубки, трупы, трупы, трупы... На лошадиной морде Кальтенбруннера был животный страх.

Мальчишку ефрейтора мы не тронули. Перевязали его рану. А Кальтенбруннера в фильме «Суд народов» я показал с пеньковой веревкой на шее.

8 июля 1941 года
Семнадцатый день войны

Мы увидели наши самолеты после полудня. Два тяжелых бомбардировщика ТБ-3 шли над лесом в сторону врага. Наши! Я хорошо знал эту машину. Сколько раз снимали мы внушительный строй огромных воздушных кораблей, плывущих над башнями Кремля. В 1934 году я на борту ТБ-3 пролетел с камерой над Красной площадью. А в 1937 году на борту оранжевого ТБ-3 я летел из Москвы на архипелаг Франца-Иосифа с экспедицией на поиски Леваневского, потерпевшего аварию в районе полюса. Мы зазимовали в Арктике, и там провели всю полярную ночь.

●

Чего только не наслушался я во время долгих бесед в домике зимовки в бухте Тихой, на острове Рудольфа. Горячие споры талантливых, образованных авиаторов. Главной темой этих блистательных словесных турниров была авиация. Говорили и о Блоке, и о Шаляпине, об Амундсене, о МХАТе, о Шекспире, о дрейфе нансеновского «Фрама», гадали о судьбе «Святой Анны» Брусилова, но неизменно возвращались к проблемам авиации, обсуждая ее сегодняшний и завтрашний день.

Самыми неутомимыми в этих спорах были Марк Иванович Шевелев — ироничный, остроумный крылатый Сирано де Бержерак, и Анатолий Дмитриевич Алексеев — мыслитель с огромным лбом, еще увеличенным лысиной, всегда с карандашом в руках, готовый убедить противника наброском аэродинамической схемы, вспомнить характерный случай из практики своих полетов.

Помалкивал, улыбаясь, Молоков. Махнув рукой, уходил забивать неистового полярного «козла» Миша Водопьянов, хитро подзадоривал спорщиков флагштурман экспедиции Иван Спирин, внимательно слушал самый молодой — Илья Мазурук. А эти двое, Шевелев и Алексеев, продолжали, продолжали спор. Шевелев горячился, а Алексеев с чертовской учтивостью, издевательски выпучив свои круглые голубые глаза, говорил: «Как

вы легко сможете сейчас удостовериться, любезный Марк Иванович, все ваши доводы являются, осмелюсь вам заметить, трагическим плодом глубочайшего вашего невежества в вопросах аэронавтики, а ведь еще месье Блерио, едва оторвавшись от земли на своей этажерке, усвоил элементарнейшую истину, что угол атаки летательного аппарата...» И не было этим спорам ни конца ни края, как не было, казалось, края полярной ночи, нависшей над ледовой пустыней, а люди эти, недавно потрясшие мир героической высадкой на Северном полюсе,— храбрецы, ученые, мастера своего дела, романтики — говорили о сверхзвуковых скоростях, о ракетных двигателях. Гудела за окном пурга, пытаясь сорвать с ледовых якорей воздушные корабли, летавшие со скоростью 180 километров в час. И неизбежно заходила беседа о будущей войне. Мне, вернувшемуся три месяца назад из Испании, с готовностью предоставляли слово. Я рассказывал о воздушных боях над Мадридом, о только-только появившихся в небе Испании «мессершмиттах», и страшна была не сумасшедшая пурга, не полярная ночь — тревожно было у всех на душе оттого, что войну — все понимали, что она неизбежна,— мы встретим на бомбардировщиках, летящих с жутко малой скоростью — 180 километров в час...

●

Самолеты эти летели над лесом, не летели — ползли, и огромность их, восхищавшая зрителей на парадах, теперь пугала — «какая большая цель!». Защемило от мысли: «Почему идут без прикрытия истребителей?» Истребитель появился внезапно. Но это был «фокке-вульф». Он так же внезапно, как появился, выпустил несколько коротких очередей по одному и по второму нашему бомбардировщику. Небрежно и легко, словно нанес удар тыльной стороной ладони. И, отвернув, пошел в сторону. А наши рухнули вниз. Не взорвались, не загорелись, а, как подрубленные, скользя на крыло, печально упали на землю.

Мы с Борисом помчались к месту падения одного из них. Разваливаясь, самолет пропахал широкую просеку, рваные, мятые куски гофрированного дюраля догорали на черной земле. Пришли колхозники. Молча стояли босые девчата над трупом летчика. Угрюмы были старики. Я вынул из кармана его гимнастерки документы. Комсомольский билет, пилотское свидетельство. Старший лейтенант. Колхозники смотрели на меня, ждали, что им скажет командир Красной Армии. Я сказал: «Похороните летчиков и запомните, товарищи, имена героев, отдавших свои жизни за Родину. Мы вернемся. Мы отомстим врагу». Это была не речь — горькие слова рвались наружу вместе со слезами. Мы не прикоснулись к камере. Не снимали. Почему? Рука не поднималась снять н а ш самолет, н а ш и потери, н а ш е горе. Почему, спрашивал я себя впоследствии много раз, почему не снимали мы наши потери, наших мертвецов, нашу кровь? Почему не сняли и этого мертвого комсомольца, упавшего на землю, которую он хотел защитить?

9 июля 1941 года
Восемнадцатый день войны

Запись в дневнике: «Утром хоз. дела. Наша полуторка испорчена, едем снова на КП. Отремонтировали машину. Поехали вперед. Дорога пристреляна самолетами, без конца стрекочат пулеметы. Километра два дорога совсем открыта, помчались полным ходом, вдруг над нами — самолет. Резко затормозили, бросились в кусты. Прострочил все кусты. Встреча с полковником Хабазовым. Телеграмма из Москвы от Большакова. Вечером купание в озере, стирка, бритье, самовар. Беседа с полковым комиссаром. Он сегодня ранен в руку, его машину обстреляли с самолета. Охотятся за машинами».

Как обычно, двое из нас ехали, стоя в кузове полуторки. На бдительной вахте. Глаза неотрывно на небо, чуть что — удары кулаком по крыше водительской кабины, крик: «Воздуху!» Несколько прыжков в лес и всем телом, носом, губами в землю — пронеси, господи. А над головой уже рев самолета, на дороге разрывы снарядов скорострельной пуш-

ки, пыльные фонтанчики пулеметных очередей и черные столбы дыма — подожженные машины. Так чуть не на каждом километре пути.

Навстречу попалась нам пятнистая «эмка», остановилась. Полковник Хабазов, выйдя из машины, с улыбкой порывшись в планшете, протянул мне бумагу.

— Вам телеграмма из Москвы,— сказал он,— не ожидал, что быстро вас встречу, не предполагал, что на войне так тесно. Прочтите, что пишет вам начальство.

Поистине чудом настигшая меня телеграмма была подписана Большаковым, председателем Комитета кинематографии. Текст телеграммы:

«Снимайте большие танковые сражения зпт массы уничтоженной вражеской техники зпт пленных трофеи тчк. Материал срочно доставляйте Москву».

Перечитав дважды телеграмму, я взглянул на Хабазова. Он только руками развел. Мы помолчали. Господи, неужто в Комитете настолько не представляют себе истинной обстановки на фронте?.. «Массы уничтоженной техники...» Увы, это было не смешно. Заведя машины под деревья, мы присели в нескольких метрах от дороги. Я рассказал Хабазову, что нами снято за эти дни. Кратчайший и быстрейший способ доставки материала в Москву, сказал он,— доехать машиной до Великих Лук, оттуда на связном самолете до Калинина, затем снова самолетом до Москвы.

Над головой прошли парадным строем двенадцать немецких бомбардировщиков «хейнкель-111». Удлиненные фюзеляжи, выдающиеся далеко вперед моторы, гнусавое гудение в басовой октаве.

— На Великие Луки полетели,— сказал Хабазов.

Шли «хейнкели» на небольшой высоте, без истребителей. Солнце отсвечивало в стеклах пилотских рубок. Черные кресты на плоскостях и фюзеляжах, свастика в хвостовом оперении. Свастика спокойно проплывала над нашей землей!

Хабазов, задрав голову, смотрел вслед самолетам. Когда они скрылись, сказал:

— С утра сегодня не видел ни одного нашего в воздухе. Хоть бы один появился.— И выругался. Мы рассказали о сгоревших у нас на глазах ТБ-3.

О положении на фронтах Хабазов ничего сказать нам не мог. Обстановка за пределами корпуса была ему неизвестна. Со связью плохо, очень плохо. Тактика врага в масштабах небольших частей и в действиях больших соединений — прорывы там, где у него преимущество в силе, обходы с флангов, окружение. Внезапность вражеского удара нанесла сильную брешь в нашей системе управления войсками. «Эта внезапность дорого нам обходится,— с горечью говорил Хабазов. И добавил:— А все-таки деремся. Крепко деремся».

В воздухе снова появился «костыль». Он словно повис над лесом, высматривая все вокруг, и было такое ощущение, что он и сквозь деревья заглядывает тебе за воротник гимнастерки. Казалось бы, ничего нет проще, сбить такую повисшую в воздухе мишень. А выяснилось, что самолет этот в минуту опасности способен набрать скорость, почти равную нашему истребителю И-16. Да к тому же обладает такой маневренностью, что становится почти неуязвимым. Что говорить, они, немцы, здорово подготовились к войне.

10 июля 1941 года
Девятнадцатый день войны

Запись в дневнике:

«Дивизия героически дерется, сдерживая противника. Не видим наших самолетов. Немецкий корректировщик летает целый день над головами совершенно безнаказанно. Жара невыносимая. Продолжаем работу в 385-м полку. Снимаем репортаж войны, не брезгуя «пустяшными» кадрами, когда-нибудь они будут ох как ценны. Беседую с командирами и бойцами, накапливаю материал для первой корреспонденции в «Известия». Трудно писать. Нужно писать правду, не хочется в этой трагической обстановке давать «бодрячка», но факты действительно говорят о потрясающем сопротивлении наших частей. Краткие

записи этих бесед — в дневник. Главное, что наши начинают «привыкать» к немцу, узнают его слабые места, наносят чувствительные удары. Так, рота старшего лейтенанта Новоселова вклинилась в глубь противника, поползла в пшенице под огнем автоматов. В 10—15 метрах передовая линия немцев. Немецкий офицер кричит: «Рус, сдавайся!» В ответ ударили гранатами, закричали «ура!» и в штыки. Немцы — бежать. За несколько минут перекололи штыками больше роты противника. Красноармеец Филимонов, раненный в правую руку, заколол немецкого офицера и двух солдат. Рота вышла после этого боя из окружения, потеряв всего трех человек. Только вечером выяснилось, что старший политрук Архипов был дважды ранен.

Командир третьего батальона Лукичев, прекрасно изучив врага, организовал наступление, оборону, огонь. Немцы специально охотились за ним. Кричат из цепи: «Выходи, Лукичев!» Дважды был ранен, не сказал об этом.

Так один наш 385-й полк держал на своем участке фронта две немецкие дивизии. Командир полка полковник Садов, батальонный комиссар Болонин, начштаба капитан Люкшин.

Комсомолец младший сержант Г. А. Бабинов подал заявление о приеме его в партию. Мне показали это заявление: «...Даю клятву перед партией, что буду драться смело и храбро до последнего биения моего сердца. Иду в бой за дело партии Ленина — Сталина». Он был убит в Борковичах.

Мы с Борисом едем с капитаном-артиллеристом Волковым на его батарею на правый фланг. Машину оставили на КП полка. По дороге попали под ураганный минометный огонь. Войска отходят. Возвращаемся на КП полка. Сняли огонь тяжелой батареи — шестьдесят метров. Еле проскочили по мосту, по которому немцы ведут огонь из минометов. Разрыв мины буквально перед радиатором машины, Левашов рванул руль влево, мы проскочили мимо дымящейся воронки, потом в кузове и крыле машины обнаружили пробоины от осколков. Вечер. Решили заночевать в Кохановичах в полевом госпитале, куда мы дня три назад привезли раненого летчика. Госпиталь эвакуировался. Наступила ночь. Едем в Клястицы. Зарево горящих лесов. В воздух взлетают немецкие ракеты! Гул артиллерийской канонады. Ночью на шоссе тревожно. В два часа ночи нашли штаб корпуса, он на старом месте, где был вчера. Уже 11 июля. Уже наступил двадцатый день войны. Сваливаемся спать в машине, закончив трудный рабочий день. Как мало мы сняли! Всего лишь несколько залпов батареи 152-мм орудий и кое-какие кадры репортажа. А какой смертельной опасности подвергались все 22 часа! Вот он, труд фронтового кинорепортера. Завтра едем снова в полк».

Это, пожалуй, самая длинная запись во всем дневнике. Несколько раз брался за дневник, и вот сумбурная картина дня, насыщенного событиями, а «выход продукции» — считанные метры.

13 июля 1941 года
Двадцать второй день войны

Дневник. «Тяжелый день. С утра вышли на передовые позиции 385-го полка. Сняли много хороших боевых кадров на самой передовой. Пулеметный расчет, перебежки, разрывы немецких и наших снарядов. Отход под минометным огнем. Причина — сосед справа обнажил наш фланг. Полк крепко стоял на своих рубежах, бойцы зарылись в землю. Отход начался в 12.15. Ураганный огонь минометов. Выносим раненого. Больше полутора часов под минометным огнем. Проклятый корректировщик. Непонятно, почему остались живы».

Вот и все, что записано в дневнике в тот памятный, очень тяжелый, двадцать второй день войны.

Этот день был трудным, но на редкость удачным. Мы сняли бой.

Передний край проходил по западной околице деревни, названия которой я не помню. Там засели в добротных, умело сработанных окопах около двадцати бойцов со станковым пулеметом. Шел бой.

Все постигается, становится более значимым в перспективе прошедших лет. Тогда эта горсточка бойцов, выполняя свой солдатский долг, сдерживала наступление, быть может, целого полка гитлеровцев. А по планам фельдмаршала Манштейна, полк должен был пройти через эту деревню, как нож сквозь буханку хлеба. Но был остановлен. Остановлен горсточкой советских солдат и огнем гаубичной батареи, той самой, которую мы на рассвете снимали в березовой роще.

●

Спустя тридцать лет я разыскал в киноархиве эти кадры, снятые тогда мной и Борисом Шером, они были нужны для фильма «Великая Отечественная...». На соседнем монтажном столе лежали кадры гитлеровской кинохроники. Июль 1941 года — горящая земля, немецкие солдаты, их лица в крови, перебежки под огнем, раненые, убитые. Не были ли сняты эти кадры немецкими операторами именно там, где мы оказались тогда рядом с бойцами, которые с пулеметом стояли насмерть у околицы деревни. Сколько в те дни клокотало таких малых и больших боев на нашей земле. Вглядываясь в кадры снятого нами в тот день боя, я испытывал чувство гордости. Как хорошо, что мы сняли этот небольшой, но упорный бой, происходивший в деревушке, куда привела нас военная тропа утром 8 июля 1941 года. Нам повезло, конечно. Могли пойти и по другой тропе. Но мы пришли сюда. И сняли этот бой.

●

Утро было пасмурным, дул холодный порывистый ветер, на деревенской улочке рвались немецкие снаряды. Помню самый удачный, выразительный кадр этой съемки — через пустынное шоссе, изрытое воронками, усыпанное обломками повозок, перебегает пулеметный расчет, солдаты тащат за собой «максим». Как крылья, развеваются на ветру плащ-палатки, и вдруг в кадре, на фоне бегущих,— разрыв снаряда. Черный густой клуб дыма...

Нас сопровождал, не отставая ни на шаг, белобрысый солдатик из комендантского взвода. Его дал нам в помощь начштаба полка, сказав: «Он парень обстрелянный, здоровый, поможет вам в трудную минуту». Боец нес нашу пленку, быстро научился подавать в боевой обстановке кассеты для перезарядки и бережно укладывал в кассетник снятые бобышки.

Бой усиливался с каждой минутой, немецкие снаряды все гуще ложились вокруг бойцов, вокруг нас — мы пристроились в глубокой щели у дороги совсем близко от пулеметного расчета. Пробыли больше получаса в этом бою, снимая бойцов, ведущих огонь по наступающему врагу.

Стало, наконец, ясно, что больше того, что удалось снять, не снимем. Нужно было уходить. Труднее всего решиться покинуть надежную щель, выбежать на открытую местность. Прижимаясь к земле, ползком и короткими перебежками стали мы отходить из деревни. Под конец, на восточной ее окраине нас настиг густой артиллерийский налет, один снаряд рванул совсем близко, комья земли застучали по каске, в траву с шипением вонзились горячие осколки.

Где-то невдалеке справа отчетливо застучали автоматные очереди. Что? Кольнуло в мозгу знакомое: «окружает?» Мимо нас метнулось несколько бойцов, я узнал их — из пулеметного расчета, который мы снимали в деревне. Они катили за собой пулемет.

— Что случилось, товарищи?! — крикнул я. Один из них махнул рукой, что-то бросил в ответ, я разобрал: «Приказ... отходим...» Пробежала еще группа бойцов. Мы побежали за ними. Пробежали, прошли километра два.

Вот место, где был КП полка. Пусто. КП сменил место, отошел. Здесь еще недавно стояла вместе с другими машинами замаскированная ветками верная полуторка. Раскиданы ветви, машины нет. Пошли к дороге. Я старался не упустить из вида нашего красноармейца, у него в двух кожаных кассетниках вся снятая нами в этот день пленка, драгоценные боевые кадры! Мы вышли на дорогу, здесь было все забито повозками, людьми, машинами.

И тут ударили первые мины.

В небе появился проклятый «костыль».

Шквал минометных разрывов обрушился на бегущих по шоссе. Теперь мы поняли, что значит отступление.

— С дороги!— закричал я и увлек Бориса и Сашу Ешурина метров на сто в сторону. Мы уже не бежали, а шли из последних сил, скользя ногами по размытой вчерашним дождем черной земле, спотыкаясь на влажных кочках. Ежеминутно, заслышав приближающееся завывание мин, валились на землю, вокруг рвались сразу с десяток мин, забрасывая нас жидким черноземом. Поднимались и шли дальше, не упуская из вида дороги, чтобы не уйти в сторону, влево, откуда уже совсем близко раздавался треск автоматных очередей.

Боец, несущий нашу пленку, исчез.— Или убит,— подумал я глядя на трупы, которые мы обходили,— или встретим его на новом КП полка.— А минометный шквал усиливался. Иногда мы не успевали подняться, ползли, загребая руками землю, изредка окликая друг друга хриплым голосом, чтобы после разрыва мины, когда рассеется черный дым, убедиться, жива ли наша команда, не ранен ли кто из нас. А ведь смерть настигала на наших глазах то одного, то другого бойца. Они падали и оставались лежать на земле.

Звериной, лютой злобой ненавидел я в эти минуты врага за его превосходство надо мной. Ненавидел за то, что ползу по своей земле, на которой он сеет ужас и смерть.

Падая, старался, чтобы осталась на весу камера, не ткнулась объективами в жидкую грязь.— Выберемся на дорогу,— решил я.— Один черт — здесь мины, там мины, не все ли равно? По дороге все же легче идти. Голоса уже не было, кивнул Борису и Саше в направлении шоссе. Снова удар, залп тяжелых разрывов вокруг нас, и снова почему-то мы целы. Поднявшись, услышал позади стон. Обернулся, увидел бойца, лежащего на земле, у него был разорван живот, и кровь била сквозь вымазанные черной грязью пальцы, которыми он зажимал свою страшную рану. Я шагнул к нему, встретил его взгляд, и уже никакая сила не смогла бы заставить меня повернуться к нему спиной и уйти к дороге, хотя было ясно — он умирает. Солдат сказал: «Не бросай меня, товарищ командир». Сказал полным голосом с жесткой требовательностью, порожденной смертной тоской.

Отдал Ешурину камеру, начал поднимать к себе на спину раненого. Борис помогал мне и поддерживал его на моей спине, когда мы тронулись. Ноги подгибались от непосильной ноши, разъезжались в скользкой грязи. От дороги нас отделяло шагов тридцать. Думалось, не дойду. Потом раненого взял у меня Борис, а я его поддерживал. Дважды валились на землю при близких разрывах. Попеременно с Борисом и Сашей вновь и вновь поднимали бойца на спину. Добрели до дороги, уже пустынной, огонь стал заметно утихать. Показалась грузовая машина, она мчалась с бешеной скоростью, подпрыгивая на выбоинах, я поднял руку. Не остановилась, пронеслась мимо, в ее кузове подскакивали, громыхая, ящики со снарядами. Успел погрозить кулаком шоферу — у, сволочь!.. Показалась запряженная парой коней обозная повозка. Эта не убежит! Пошел навстречу коням, схватил их за уздечки и остановил. А Борис с Сашей бережно уложили на солому раненого. Повозка тронулась, а мы прилегли в кювет отдышаться. Через минуту завыла одиночная мина, хлопнул разрыв. Подняв головы, глянули вслед повозке, а ее уже не было, только катилось по асфальту колесо. Повозку разнесло в щепы, бился в стороне конь. Солдат, которого вынесли мы из-под огня, принял смерть, не потеряв перед тем как уйти из жизни, веры в боевое товарищество. С этой верой он смотрел мне в глаза, когда лежал на земле с разорванным животом. И этот взгляд умиравшего солдата я буду помнить. Помнить до конца жизни.

Нашли новый КП полка. К нам кинулся Левашов, подвел к нашей машине, замаскированной в сторонке, смущенно объяснил, почему вынужден был покинуть старый КП. Хотел во что бы то ни стало нас дождаться, но лейтенант из комендантского взвода приказал ему немедленно сматываться, а то... не мог нарушить приказ. Мы успокоили разволновавшегося Степана Васильевича. Не давала покоя мысль о пропаже пленки, которую нес

боец, он наверняка убит, а если ранен — где его найдешь. Пропала пленка, боевой материал и какой ценой добытый!

Только сейчас оглядели друг друга. Вид ужасный. Сбившиеся в мокрую паклю волосы, землей вымазанные лица, кровавые ссадины на лбу, на руках. Гимнастерки в грязи, в крови. Да, это было настоящее боевое крещение. Молчание нарушил Саша Ешурин. «Запросто могли накрыться»,— сказал он мрачно. Никто из нас не оспаривал этого утверждения. А Борис добавил: «Сегодня тринадцатое июля. Если мы из такой мясорубки вышли невредимыми, лично я буду теперь считать тринадцатое число своим счастливым числом».

Недалеко было озеро, помылись, я лег навзничь на траву, раскинув руки. Удивительно, каким безмятежно покойным может быть военное небо!..

За вечерней трапезой мы рассказывали на КП о наших похождениях. Командир полка Садов внимательно слушал, расспрашивал подробно, в заключение сказал:

— А на военном языке все, что вы рассказали, звучит значительно короче, примерно так: «Под угрозой обхода с флангов полк отошел на столько-то километров и занял прочную оборону на новом рубеже».

— Прочную ли?

— Если бы мы не зависели от соседей, утверждаю: прочную. И показали бы немцам кузькину мать.

— Беда только в том, что снятая нами пленка пропала,— сказал я.— Красноармеец, которого вы нам дали в помощь, который нес нашу пленку...

— Разрешите обратиться,— услышал я за спиной, не спеша повернул голову.

Этого белобрысого паренька я узнал бы среди тысяч других красноармейцев хотя бы только потому, что у него через плечо висели на ремне два кожаных кассетника. Со снятой пленкой...

Можно представить себе, как ждут в Москве нашу пленку. Получен ли уже материал с других фронтов? Как же необходим сейчас каждый эпизод, отражающий героическое сопротивление Красной Армии! Как дороги снятые нами эпизоды боя у околицы деревни, неистовый пулеметный расчет, злые, решительные лица сражавшихся бойцов.

Уже смеркалось. Решили, не откладывая, отправлять материал в Москву. Сегодня же ночью добраться до Великих Лук. Полетим в Москву вдвоем — Ешурин и я. Шер будет дожидаться нас в условленном месте. Коля Лыткин окончательно пришвартовался к соседней с нами части. Пытались наладить с ним связь, пока безуспешно. Ехать нужно немедленно. Именно сейчас, ночью, когда над головой не висят вражеские самолеты, преследующие каждую машину.

Разыскав на новом месте штаб корпуса, отдышавшись, присели с котелком горячих щей в сторонке от полевой кухни. К слову сказать, вот уже сколько дней язва моя не дает о себе знать.

Стали прикидывать, что же снято. Загибали пальцы по эпизодам. Штаб немецкого полка, пленный эсэсовец, горящий фашистский самолет и около него труп фашистского аса, бой у деревни, действия нашей артиллерии, работа полевых штабов, узлов связи. Это, так сказать, активный наступательный материал. А кроме того, множество репортажных зарисовок, целые эпизоды — эвакуация населения, полевой медсанбат, горящие города и деревни, зенитчики... Одним словом, материал, снятый в гуще войны. Много лиц, самых разных — усталых и злых, озабоченных и искаженных страданием, гневных и вопрошающих, решительных и растерянных. Дети, пушки, руины, изрытая воронками земля, колосящиеся поля пшеницы, черный дым над землей.

Борис подсчитал. Снято тысяча шестьсот шестьдесят метров.

●

Много лет прошло. Уточнились и в чем-то, быть может, изменились критерии, оценки. Но тот материал, снятый в первые дни войны, представляющийся и сейчас мне бесценным, не менее дорогим казался и тогда. И дорог был он не потому, что нелегко он нам дался.

Мы, кинохроникеры, стоящие на переднем крае событий, понимали необходимость появления на экранах сурового, мужественного и правдивого образа войны. И были уверены, что именно этот образ войны отражен в наших кадрах.

14 июля 1941 года
Двадцать третий день войны

— Ну, куда вы, товарищи, на ночь глядя,— пытался уговорить нас командир корпуса.— Приляжете в моей палатке, отдохнете, а перед рассветом тронетесь.

До чего же хотелось рухнуть на первую попавшуюся койку. Или просто на траву! И все же я настоял — нужно ехать ночью. Ехать немедленно!

В правильности этого решения я убедился через... три года. Было это так. Проезжая в период затишья вдоль линии фронта, проходившей по берегу Днестра, я заехал в молдавскую деревушку, где разыскивал начальника тыла армии. Помнится, нужно было выпросить для киногруппы бочку автобензина. Полный краснощекий генерал, расстегнув китель, сидел за столом на веранде деревенской хаты, утопавшей в ярких цветах. Рядом за самоваром восседала пышная, немолодая, красивая женщина, жена. Генерал недовольным взглядом встретил шагнувшего на веранду запыленного майора. Но через минуту мы уже были в объятиях друг у друга. Глаза у генерала увлажнились. В первых же словах он стал вспоминать о той ночи 14 июля 1941 года, когда мы расстались у его палатки в лесу.

— Как убеждал я вас тогда остаться до утра, как уговаривал. А ведь этой же ночью немцы замкнули кольцо окружения. Уверен был, что вы по дороге в Великие Луки попали в лапы к фашистам. Представьте себе, только в декабре в крестьянской одежде да с бородой по пояс я вышел под Калининым из окружения...

Значит, когда мы ехали к Великим Лукам, где-то позади нас вышли на дорогу немецкие танки. Кто знает, какие считанные минуты спасли нас. Выпили бы еще по кружке великолепного генеральского кваса, и что было бы с нами? Так попал в плен Аркадий Шафран, оператор-челюскинец. Ехал на машине по деревенской улице, а из-за поворота — немецкие бронетранспортеры с пехотой. И только где-то под Смоленском удалось ему сбежать из колонны военнопленных, которую гнали на запад. Долго шел тылами, в конце концов все же прорвался через линию фронта. В рваном полушубке, обросший густой щетиной, пришел Аркадий в январе сорок второго года на студию в Лиховом переулке.

...Поздно ночью приехали мы в Великие Луки, разрушенные воздушной бомбардировкой. Всего лишь несколько дней как мы вышли на дорогу войны. И вот мы в городе, который тоже встретил войну и стал ее печальным ликом. Дымящиеся развалины — вот и все, что осталось от города. Кое-где еще полыхали дома. Ни живой души на улицах, окутанных сизым туманом легкого дыма, тянущегося от развалин.

●

В надежде встретить кого-нибудь из жителей ехали мы по улицам уничтоженного города. И вдруг — стоп! В стороне уцелевшая часть кирпичного двухэтажного дома, и полоска яркого электрического света пробивается из неплотно закрытой двери. Остановили машину, вошли.

Это был узел телефонной связи, один из армейских тыловых узлов. На нас повеяло домовитостью обжитого угла. Двое связистов приветливо кивнули нам, ни о чем не спрашивая. Мы сели, закурили. Казалось, что война осталась за порогом в темноте и терпком дыму, плывущем над свежими развалинами. Но она была и здесь, в этом кажущемся уютным уголке.

— «Волна», «Волна», ответь «Березе»! Оглохла, «Волна»?..

Борис сказал ребятам, что мы — кинооператоры, приехали прямо с передовой. В глазах телефонистов появилось любопытство. Фронтовой связист нередко знает обстановку лучше иного генерала. Узнав, что мы с самой что ни на есть передовой, удивленно воззрились на нас. Эти парни чуяли масштабы

бедствия. Видно, большой тревогой гудели их провода. Но как ни ясна была для нас и для них трагичность обстановки, ни мы, ни они еще не знали, что где-то поблизости от Великих Лук немцы только что сомкнули кольцо вокруг войск там, где мы еще вчера вели съемки. Произошло это, быть может, час назад, полчаса. Сидя со связистами, мы не подозревали, что самое страшное из всех испытаний, какие выпадают на войне, миновало нас, осталось позади. Не подозревали, что избежали смерти или плена, что, впрочем, равнозначно.

Артиллерия противника методично обстреливала город. На разрывы, то дальние, то совсем близкие, никто из нас не обращал внимания. Усталые, вконец разбитые, мы были равнодушны, не чувствительны ни к чему.

Никогда не забуду доброго гостеприимства связистов в ту ночь в Великих Луках. Могли не пустить, сказав «не положено». Видно, очень уж измученный был вид у нас: даже предложили горячего чая. Мне хотелось только одного — лечь на пол, уснуть. Хоть на час, хоть на десять минут, только бы уснуть! На телефоны я смотрел с тупым безразличием человека, вернувшегося в родные места после жизни, проведенной на необитаемом острове, человека, у которого признаки цивилизации вызывают в памяти лишь туманные образы далеких лет. Я в шутку сказал:

— Эх, ребятки, взяли бы да соединили этот ваш полевой телефон с моей московской квартирой. Ох, и поблагодарил бы я вас...

Дальше все произошло, как в сказке. Связист дал долгий зуммер какой-то Луне, велел подключить ему Орла, Орел попросил Омегу, потом парень поманил меня, сунул мне в руку трубку, в которой голос московской телефонистки уже настойчиво требовал: «Ну, говорите же, какой вам номер нужен!»

Я окаменел от неожиданности. Разговор был более чем короткий: «... сын чудесный. Сын родился, говорят тебе, сын! Слышишь, это он орет. 3 июля родился. Да где же ты? Откуда звонишь?!»

На этот раз громыхнуло совсем рядом. Посыпалась с потолка штукатурка, зазвенело стекло, я бережно прижимал трубку к уху, хотелось продлить волшебство. Но в телефоне не было уже ни Омеги, ни Луны, ни сына, ни Москвы. В комнате погас свет. Я ощупью нашел руку телефониста, пожал ее, сказал: «Спасибо, товарищ сержант». И шагнул в черную ночь, в сладковатую гарь молчаливо умиравшего города.

(*Продолжение в № 5*)

Экранные вести

С МАРКОЙ «ЛЕНФИЛЬМА»

Владимир Шредель ставит на «Ленфильме» картину «Наступит день» по мотивам повести Юлиана Семенова «Он убил меня под Луанг-Пробангом». Герои фильма — советский журналист и американский писатель — оказываются во время войны в Индокитае по разные стороны фронта. Фильм разоблачает политический авантюризм американской военщины, ведущей грязные антинародные войны.

●

Виктор Трегубович экранизирует роман Константина Седых «Даурия». Сценарий написали Ю. Клепиков и В. Трегубович. Съемки ведутся на Алтае.

●

«Дорога на Рюбецаль». Так называется повесть Ирины Гуро о немецком антифашисте, сражавшемся в годы Великой Отечественной войны в партизанском отряде. Эту повесть экранизирует режиссер А. Бергункер. Сценарий написали И. Ольшанский и Н. Руднева.

●

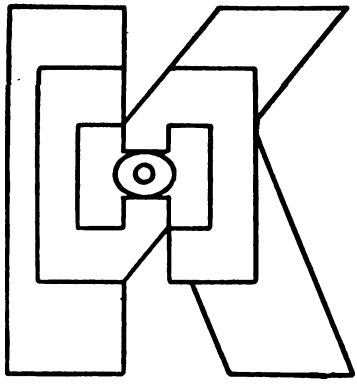
Повесть Юрия Германа «Операция «С Новым годом!» легла в основу фильма, над которым работает режиссер А. Герман. Фильм расскажет о героических действиях крупного партизанского соединения в годы Великой Отечественной войны. Сценарий Эдуарда Володарского.

●

Режиссер А. Тутышкин экранизирует по своему сценарию комедию Г. Квитко-Основьяненко «Шельменко-денщик».

●

Герберт Раппопорт ставит фильм по мотивам книги Елизаветы Драбкиной «Черные сухари» — об интернациональной солидарности коммунистов, поддержке, которую оказывала молодежь Советской республики борющимся рабочим революционной Германии в 1918 году. Сценарий написали М. Блейман и Э. Горриш. Это совместная постановка со студией ДЕФА (ГДР).



Книга про Эйзенштейна

В. Шкловский

Вступление к годам 1918—1920

Собираю воспоминания. У меня впечатление, что каких-то томов материала не хватает. И в воспоминаниях — провалы. Это потому, что факты набегают на факты. Понятия людей изменяются. И изменяются они не малопомалу, а внезапно, как будто в одном человеке был заключен другой человек.

Вспомним, что молодой Мейерхольд и молодой Ремизов были связаны симпатиями с революцией. Потом Мейерхольд думал о старинном театре, называл себя «доктор Дапертутто», то есть доктор всяких специальностей, издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», увлекался Гоцци и пришел одно время к мысли о пьесе, в которой конфликт будет состоять в том, что в одних сценах будет четное количество героев, в других — нечетное.

Абстрактность совершенно невозможная для восприятия зрителя. Одновременно Мейерхольд настойчиво пытался поставить пьесы Блока, пьесы, в которых были опрокинуты символы символистов. В пьесе «Балаганчик» Арлекин сидит у окна: в окне нарисовано звездное небо. Арлекин прыгает в окно, но попадает в пустоту.

Сами герои, Пьеро и Арлекин, знали о своей условности, они мечтали о настоящем мире.

Так было в междуреволюционное время: время, когда люди уходили от ответа, иронизировали и вспоминали, увлекались «Старинным театром», пытались восстановить шекспировскую или дошекспировскую сцену.

Что привело великого режиссера Мейерхольда к постановке «Дон-Жуана» и «Маскарада»? Возможно, именно то, что это как бы ничего не значило, что это было чистым экспериментом на огромной сцене с огромными возможностями. В то же время режиссер пытался в этой условности найти какую-то безусловность, какой-то специальный ход.

Он объяснял, что Арбенин, в сущности говоря, положительный герой. Он гибнущий герой, он как бы Лермонтов, которому противопоставлен царский мир. Игроки и Неизвестный — в заговоре против большого живого человека. Этот заговор и был воспроизведен с необыкновенной пышностью на сцене императорского театра.

А за сценой, на Невском, происходила неусловная революция.

Попробуем расчленить мир первых месяцев революции.

Прежде всего многим казалось, что она будет короткой. Царь свергнут. Петропавловская крепость взята была прохожими во главе с красивой молодой женщиной Ларисой Рейснер. А это все же была крепость, хотя без предмостного укрепления, но со складом оружия и гарнизоном.

На третий или четвертый день революции в Таврический дворец в Комитет Государственной думы, к тени старого правительства,

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 1, 2.

пришли дворцовые гренадеры. Пришли старики — георгиевские кавалеры. Числились они в чине подпрапорщиков, носили медвежьи шапки. Служба их была в том, что они стояли в почетных караулах у памятников. Они пришли как представители памятников, как представители привилегированного войска, как почетные солдаты. Они были для Родзянко символом примирения старого с укороченной новизной.

Старого во дворце уже не было. Но были владельцы заводов, помещики, новые богатые люди, спекулянты, и кого только там не было.

Во время Февральской революции во многих домах играли в карты и не прерывали игры сутками, чтобы не выходить на улицу. Это был тоже маскарад. Люди, замаскировавшись, хотели уйти в сторону.

Те карты, в которые играли пушкинские современники, были картами отчаяния. Играли люди, лишенные судьбы. Они уходили от жизни в условный мир карточной судьбы, сделав законом случай.

Игроки, выведенные в «Маскараде» Лермонтова, не таковы. Это и не «Игроки» Гоголя. Они сложнее и неожиданнее. Люди Лермонтова — люди странные, выключенные из обычной, тогда сегодняшней жизни.

Одна из пьес молодого Лермонтова так и называется — «Странный человек».

Арбенин противопоставлен игрокам-заговорщикам. Но он и сам игрок, отошедший от стола. Враг — Николай, он враг не Арбенина, а Лермонтова.

Цензура Николая I не ошибалась, когда не допускала «Маскарад». Николай не ошибался, когда ненавидел Лермонтова. Он знал свое ремесло и боялся Лермонтова, боялся возможности какой-то организации, хотя пока она и выглядела как невинный кружок. Кружок шестнадцати в цифровом обозначении своем был кружком немногих, но боялись и немногих.

...Вспомним театр через неделю. В Александринке поставили «Разбойников» Шиллера. В партере и в ложах сидели солдаты с винтовками. Винтовку не оставляли в казарме. Ее любили. Она была в те недели спутником жизни, обновкой. Она была оружием революции, а не оружием войны.

Когда Карл Моор на уговоры пастора, который заговорил об амнистии, отвечал: «Пули — наша амнистия»,— то в зале была не овация — в зале была революция, только что не стреляли вверх — на это хватало дисциплины.

Потребность услышать о себе и своем времени странно столкнулась со старым условным театром.

Сам Эйзенштейн теперь ощутил себя человеком, не начинающим революцию, а продолжающим революцию, но не знающим ее слов.

В детстве его приучили садиться за стол и повязывать на шею салфетку. И в агитпоездах, расписанных революционными лозунгами, он ел, повязав на шею большую салфетку из дома отца-архитектора, салфетку, которая должна была сохранить костюм.

Потом Сергей Михайлович стал человеком, совершенно не любящим вещи, то есть любящим только определенные вещи — книги, условную, новую, ими создаваемую уютность комнаты.

Он невероятно много знал, был необычайно систематичен, изучал на фронте возможности постановок мираклей. Он много размышляет о том, как расчленить сцену. Знает не только попытки Мейерхольда, но и знает источники этих попыток.

Очень озабочен театром марионеток. Думает о том, когда актеру надо сгибать руку только в локте, когда дать ему движения в плечевом суставе и в кисти. Делает очень много точных записей костюмов, причем думает о том, как выглядит костюм в движении. Рассчитывает костюм и при наклоне актера вперед.

Новое пока выражает себя в старом, причем он стремится у старого взять важное, отобрать и превратить в свое, переосмыслив.

Предреволюционный Маяковский спорит с богом. «Облако в штанах» сперва называлось «Тринадцатый апостол». Поэма Блока называется «Двенадцать», в ней тринадцатым был Христос. Красноармейцы поэмы имеют апо-

стольские имена. Женщина, убитая любовником,— Катерина. Есенин говорит «по библии» и называет себя пророком. Искусство революции на первых порах пользуется религиозными терминами. В мистерии Маяковского есть человек, идущий по воде, есть, наконец, и название «мистерия», есть ковчег, на котором едут чистые и нечистые, но уже не звери, а люди.

Фронтовые записки Сергея Михайловича поразительны по своей точности, правдивости. Он презирает попытки компромиссов; хочет понять геометрию искусства; на сложном материале создает структурологию театра. И в то же время он пользуется терминами войны. Он считает, что с новой формой нужно поступать, как с проволочными заграждениями — их нужно выдвигать вперед и фланкировать, то есть защищать с флангов.

Это говорит военный инженер, но говорит о постановке мираклей.

Кругом — пестрая жизнь: окопы, прифронтовой быт, люди, которые стараются устроиться около фронта побезопаснее. Есть кулацкие семьи, которые задаривают начальников. Кругом — настоящая, пусть старая, Россия, ее взаимоотношения и краски. Сергей Михайлович потом повторял их, раскладывая на Потылихе цветные карандаши на столе.

Он много работал. Думал о пьесе. Темой пьесы должна была стать борьба за власть. Это отдаленный пересказ «Гамлета». Но Гамлет слаб. Сильна королева.

Молодой строитель окопов, молодой театральный художник хочет ехать в Москву. Он знает, что студенты отзываются с фронта. И он выбирает не архитектуру, а новую странную специальность: он решает изучить систему иероглифов, чтобы стать переводчиком с японского. И сразу берется за дело.

Изучает больше тысячи иероглифов, изучает совершенно новые звучания слов. Любуется тем, что в японской письменности, кроме китайской иероглифической системы, применяется еще восемь разных алфавитов, главным образом, слоговых. Эти алфавиты связаны с разными сферами жизни, с разными употреблениями, они — как бы набор своеобразных жанров.

Так молодой исследователь-художник выясняет, какой чертеж лежит в основе искусства.

Приехал он в неосвещенную Москву. Ехал не один. У него был друг, молодой художник Александр Аренский, сын композитора.

Оба приятеля были одеты в изношенные шинели без погон. Ботинки они получили исправные.

Город во тьме

Трамваи ночуют на улицах — то ли отключили не вовремя ток, то ли времени не хватило доехать до трамвайных парков. Неубранные трамваи производили впечатление странное, печальное.

Молодой Аренский повел Сергея Михайловича. Оба несли за плечами мешки. Сейчас их называют рюкзаками. Мы их называли «сидорами».

Это мешки без всяких застежек с длинной лямкой. Я и сейчас мог бы показать, как сделать петлю на лямке, повернуть ее через кисть руки, собрать края мешка, всунуть сборки в петлю и разделить лямки, чтобы они легли на оба плеча.

В «сидорах» носили хлеб, сахар, который всегда был в хлебных и табачных крошках. Солдату выдавалась махорка в маленьких, очень ненарядных длинненьких пачках по осьмушке. Табак на черном рынке того времени был валютой — хлеб и молоко за табак давали охотно и очень легко.

Молодые красноармейцы с «сидорами» за плечами пошли по черным лестницам — парадные лестницы все были закрыты, черные не убраны, но все же проходимы. Почему закрывались все парадные ходы, я не знаю, но был такой обычай в Петрограде и Москве. На парадных лестницах обитали только привидения.

Шли. Звонили. Стучали: не везде был звонок. Открывали не сразу. Выходил один жилец. Звал другого:

— Не к вам ли?

Аренский называл фамилию, к кому он. Не сразу появлялся другой. Александр Аренский начинал: «Я к вам. Я — сын композитора Аренского»,— и называл свое имя.

— Пожалуйста,— говорили из темноты.

— Но вот со мной один мой фронтовой товарищ...

— Знаете,— говорил голос из темноты.— Мы боимся. Простите, такое время, мы не знаем вашего товарища... потом сыпняк.

С тихим разговором довольно громко закрывали дверь.

Приятели шли по бульварам.

Была глубокая осень.

Дальше вы все можете рассказать сами.

Не хочу описывать, как шуршат листья.

Я тоже много ходил, искал пристанища.

Бульвары, палисадники, невысокие дома. Везде темно. Лестницы.

Опять стук...

— Я сын композитора Аренского.

— Здравствуйте, Саша. Входите.

— Я с фронтовым товарищем.

— Ах, нет, мы не можем...— Двери закрываются.

И опять переулки, улицы, проходные дворы. Москва большая.

Наконец Саша Аренский сказал:

— Знаешь, Сережа, я был женат; жена ушла к режиссеру Валентину Смышляеву. Мы не поссорились, оба они хорошие люди. Мы к ним придем и войдем. Ты сразу садись на пол. Не можем же мы ходить до утра.

Пришли. Это было около Смоленского рынка, поближе к Арбату. Невысокие дома. Бульвары, тогда еще невырубленные.

Позвонили. Открыл Валентин Смышляев.

Смышляевы приняли Аренского хорошо. Усталый Эйзенштейн сел на пол.

— А это кто?— спросил Смышляев.

— Это мой друг,— ответил Аренский,— театральный художник Сергей Эйзенштейн.

— Театральный? — спросил Смышляев.— Он в самом деле художник?

— Он делал у нас постановки, — сказал Аренский.— Очень талантливо.

Начали накачивать примус. Заварили чай. Гости вынули хлеб, сахар в крошках.

Оказалось, что Пролеткульт ищет театрального художника.

«Мексиканец»

Репертуара совершенно не было. В 1921 году, уже утвержденный членом театральной коллегии Центральной арены Пролеткульта, Эйзенштейн сделал режиссерскую разработку пьесы Леонида Андреева «Царь Голод». Еще до этого он со Смышляевым приступил к постановке «Мексиканца».

Ползет гусеница; живет, перебирая мускулами своих сочленений, потом умирает, обмотавшись длинной нитью. В коконе она и живет и не живет и только потом воскресает бабочкой.

Художнику труднее: он должен создать рисунок своих крыльев и определить свой полет.

Тогда много инсценировали Джека Лондона, который был по тому времени революционным. Пьеса «Мексиканец» была написана Эйзенштейном и Смышляевым вместе с Борисом Арватовым — одним из теоретиков ЛЕФа. События следующие: одной революционной мексиканской группе нужны деньги для приобретения оружия. В штабе группы работает молодой мексиканец; он убирает комнату. В боксерском клубе он подрабатывает в качестве спарринг-партнера: он был человеком для битья. Юноша узнал бокс и укрепил мышцы. Приехал знаменитый боксер. Юноше предлагают выступление против чемпиона. Сговариваются с администрацией, определяется, в каком раунде будет побит юноша и сколько ему за это заплатят. Но он предлагает чемпиону честный бой, зная, что тот его опытнее. Происходит бой, юноша его выигрывает, получает крупный куш. В своем воображении представляет, как на его деньги приобретается оружие для нужд революции.

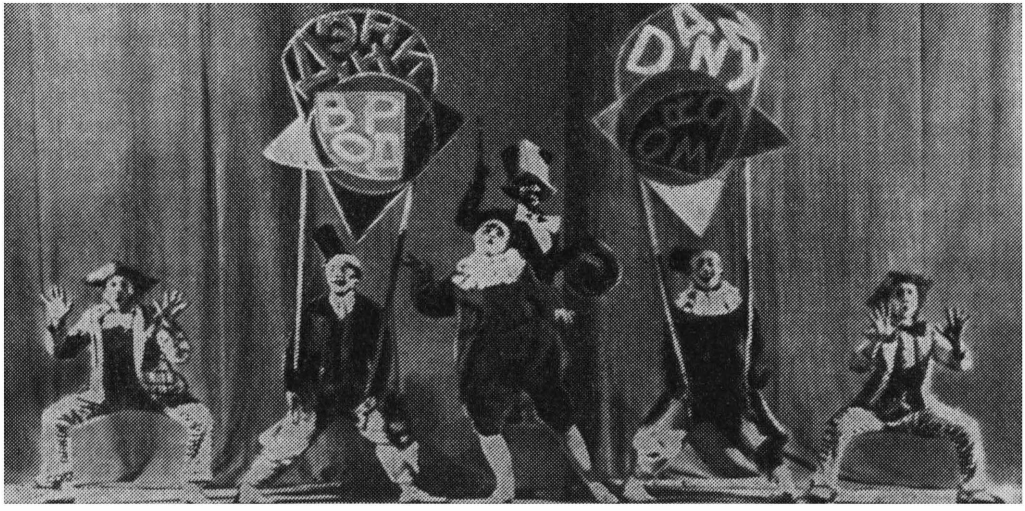
Смышляев решил показать бой отраженно, дать реакцию болельщиков.

Эйзенштейн, оформлявший спектакль, в ходе работы сделался сопостановщиком В. С. Смышляева. Он предложил показать

Эйзенштейн. Начало 20-х годов

Эксцентрический танец

«Мексиканец». Первый рабочий театр Пролеткульта (1921)



бой зрителям. Бой должен был стать документальным. Реальным действием.

Иллюзорно-изобразительная декорация, по мысли Эйзенштейна, заменялась рингом, поставленным в середине зала.

Этому воспрепятствовала пожарная охрана. Пришлось перенести ринг на авансцену.

Но, кроме того, Сергей Михайлович изменил систему освещения. Не было луча света, который должен был как бы указательным пальцем выделять театральный момент. Потоками света он отделил сцену от зала; он сделал из света как бы движущийся занавес.

Что же получилось в небольшом зале Эрмитажа?

Нечто весьма занятное, очень талантливое и очень противоречивое. Прежде всего получился цирк.

Сергей Михайлович создал некоторое подобие шекспировской сцены и в то же время показал настоящий бокс, а не подобие бокса; во всяком случае, несмотря на предугаданность, предсказанность развязки боя, сам бой был реальным: в нем были реальные удары.

ГВЫРМ

Помещений отапливаемых в Москве было немного.

Недоставало угля. Замена угля дровами вещь расточительная. Дрова требуют дополнительных вагонов — они слишком объемны.

Задача отопить Большой театр тогда считалась трудной.

Всеволод Мейерхольд к тому времени, когда Эйзенштейн прибыл в Москву, театра своего и квартиры не имел.

Ему отвели помещение в бывшей гимназии на Новинском бульваре. В помещение вела крутая деревянная лестница. Студия и жилое помещение были объединены.

Студия Мейерхольда носила странное название — ГВЫРМ. Это название, содержащее в себе «ы», было труднопроизносимо не случайно. Маяковский до революции говорил: есть еще хорошие буквы: эр, же, ша, ща. Поэзия боролась со сладкогласием. Люди хотели переделывать слова, и сокращения давали способ словотворчества. Слова были игрой со звуками.

Например, тот театр Пролеткульта, которым потом руководил Эйзенштейн, носил странное название «Перетру». Разгадывалось это слово так — Передвижная труппа. Но в семантике слова звучало представление о какой-то машине, которая что-то перетирает, деформирует, растирает, чтобы создать заново. Может быть, даже звучал отзвук слова пертурбация — геологический переворот.

Весь этот «геологический переворот» пока что затаился в одной комнате. В ней стояли черные гимназические парты старого образца. За партами сидели ученики. На одной из парт рядом сидели очень молодой Сергей Михайлович Эйзенштейн и еще более юный Сергей Иосифович Юткевич. Преподавали Мейерхольд и с ним Иван Аксенов — человек необычайной эрудиции. Он увлекался не Шекспиром, а елизаветинцами. Он находил в их пьесах совершенно новые ходы. И. А. Аксенов был автором книги «Пикассо и окрестности». Это большая, очень осведомленная книга, ироническая к окрестностям — подражателям. Он понимал Пикассо в его движении вперед. Аксенов был тоже молод, но бородат и лыс, и это придавало ему некоторую академичность. С Эйзенштейном он подружился сразу. Сергей Михайлович писал про своего учителя так:

«Его сравнительно мало любили.

Он был своеобразен, необычен и неуютен»*.

Вся студия была своеобразна, неуютна и необычна. В ней преподавали ритм и акробатику Инкижинов и молодая, красивая, в кожаном костюме, Зинаида Райх. В гимнастическом зале вдоль стены еще в старые времена были прикреплены перильца. Здесь Сергей Михайлович учился балетному искусству. Будучи уже немолодым человеком, он все еще сохранял владение первоначальными элементами искусства балета.

Что было важно в этом неуютном и занятно-странном мире?

---

* С. М. Эйзенштейн. Собр. соч. в шести томах, М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 404. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

Оказалось, что программы и профессуры в студии нет. Читать в ней некому, хотя было очень много театрально образованных людей. Систематически учить они не могли. Поэтому Мейерхольд очень скоро перешел к рассказам о постановках, о старых попытках, о неудачах и удачах.

Я мало знал Всеволода Эмильевича Мейерхольда, хотя успел несколько раз с ним поссориться, но бывал на его репетициях. Очень жаль, что не засняты ни репетиции Станиславского, ни репетиции Мейерхольда.

А снимать бы следовало много и так, чтобы, смотря на эти кадры, режиссеры привыкли удивляться, учиться.

Мейерхольд хотел все сделать сам. Он говорил, полушутя, своим ученикам, что он их ненавидит. Он их ревновал, потому что любил театр.

Давая кому-нибудь постановку, он потом часто отнимал ее, увидев, что делается не так, как он хотел, хотя и делалось интересно. Он иногда пользовался работой ученика, как случайной мутацией. Так, вероятно, выводя новый сорт, иногда обрабатывают семена ядами и лучами, чтобы встряхнуть старые гены, найти в них новые возможности.

Во всяком случае, можно сказать, что Мейерхольд был человеком, которого любили, не спрашивая, любит ли он сам. Ученики тоже его ревновали. Казалось, что Мейерхольд был против актера, что он вытесняет актера. Можно еще сказать, что Мейерхольд не любил в театре слова. Ему было трудно передавать текст.

Он ревновал к театру и драматурга и актера. Он помнил, как сыграл Сганареля Варламов в «Дон-Жуане». На репетициях Варламов представлялся, что ничего не слышит и даже не хочет двигаться: лениво и презрительно сидел сразу на двух стульях, ошибался даже в фамилии, имени и отчестве режиссера. Но когда был открыт занавес, оказалось, что Варламов все понял.

Он входил в любую постановку, мог разговаривать с кем угодно, становясь главным человеком в спектакле.

Прекрасные декорации Головина и тяжелый портал оказались только фоном для великолепного актера. Когда он выходил на сцену, зрители невольно привставали, чтобы увидеть его всего, когда он уходил, люди следовали взглядом только за ним. Прошел спектакль, и газеты долго писали о Варламове, только потом вспоминая о декорациях и режиссере. Актер унес с собой все, причем в ту сторону, в которую направил его Мольер. Это был слуга, презирающий господина, человек будущей буржуазной революции, из тех людей, которые уже разочарованы в великолепии дворца и дворянства. Он мог бы проводить господина Жуана до гильотины.

Отец Мольера, говорят, был драпировщиком во дворце. Мольер преодолел драпировки. Мейерхольд преодолел роскошь драпировки уже не французского двора, а последнего сезона императорских театров. Тогда он смог прочитать текст Лермонтова.

Мейерхольд, который не любил актеров, создавал Актеров. В него были влюблены, у него учились и мучились тогда Бабанова, Ильинский, Гарин, Зинаида Райх.

Реалистический театр — Малый театр сейчас живет не без влияния Мейерхольда, потому что он оживлен его актерами.

Я отхожу сравнительно далеко от темы для того, чтобы показать, как много дал Мейерхольд Эйзенштейну. Сергей Михайлович всегда говорил, что он создан революцией. Скажем так, потому что скажем это не только про него, но и про все наше поколение. Мы созданы революцией. Она научила нас дышать. Без нее мы были бы декаденты.

Трудно складывались отношения с актером у Эйзенштейна.

Так случилось. Это не было программой. Но об этом я скажу потом.

Сам Всеволод Мейерхольд любил с ревнивой обидой своего недосягаемого учителя Станиславского, надеясь когда-нибудь встретиться с ним в одной работе.

Станиславский всегда помнил Мейерхольда, ни с кем его не сравнивал.

Новая жизнь неисчерпаема, особенно когда она жизнь такого большого, меняющегося и своеобразного, и замкнутого в себе, выра-

жающего свое время человека, как Сергей Эйзенштейн.

Как кончилась работа Эйзенштейна в студии Мейерхольда?

Однажды, как записал сам Сергей Михайлович, во время показа, когда Эйзенштейн уже ставил в Пролеткульте и получил самостоятельное значение в студии Мейерхольда, Зинаида Николаевна Райх оторвала от газеты узкую полоску и написала: «Сережа! Когда Мейерхольд почувствовал себя самостоятельным художником, он ушел от Станиславского»*.

Эйзенштейн принял эту записку, как в старой Турции принимали шелковый шнурок от султана.

Эйзенштейн, много увидавший в жизни, уже обновленный ею, сложил бумажку и ушел, сохранив преданность Мейерхольду и выбрав свой путь.

О Мейерхольде он написал лучше, чем кто-нибудь другой, он написал с нелицеприятной и горькой преданностью.

Так в первый раз он был отрублен от корня.

У Льва Николаевича Толстого (в «Четвертой русской книге для чтения») есть рассказ «Черемуха».

Барин решил вырубить черемуху, выросшую в орешнике. Он — хозяин, и сад его. На незапланированном месте в саду выросла и цвела внеплановая черемуха. Хозяин сказал работнику, чтобы дерево срубили. Черемуха цвела. Сам хозяин начал ее рубить вместе с мужиком. Она стояла и цвела, ничего не зная.

Потом что-то точно вскрикнуло, дерево упало, еще живое, полное цветов.

«Эх! Штука-то важная!— сказал мужик.— Живо жалко!»

Жалел, поостыв, и хозяин.

В рассказе хозяин — это сам Лев Николаевич, но рассказ полон уважения к действительности, красоту которой трудно сразу увидать, ввести в сознание.

Черемухой цвел Сергей Михайлович Эйзенштейн в саду, подаренном ему революцией.

Рано и любовно стали на кинофабриках его называть «стариком»: в смысле — старший товарищ. По-своему красивый, с прекрасными руками, с лбом мыслителя, со спокойной грацией эксцентрика, рано вкусивший мировую славу, много раз срубленный, много видавший, мудрый и слепой, черемухой в нашем саду цвел на радость рабочим студии, художникам, товарищам и даже завистникам, на земле родины цвел Эйзенштейн. Он цвел, выращенный и освобожденный революцией.

Я успел это сказать Сергею Михайловичу, когда он был жив. Так не жалейте Эйзенштейна, который сейчас, в этой книге, уходит почти изгнанным из ГВЫРМа.

Он идет к счастью.

Поиск драматургии

Все, что было в прошлом, прошло. Написать хотелось только к гувернантке в Ригу. Друзей почти не было. Увлечений было много, и все книжные. Было много рисунков, планов постановок и не было воли к созиданию. Кто придет на эти постановки и кто придет смотреть на восстановленные чудеса святого Георгия или святого Антония?..

Что ему дал покинутый Петроград? Он дал Революцию! И еще дал впечатление от «Маскарада», не помпезность «Маскарада», а логику этой постановки, ее архитектурную логику.

Головин, делавший пышные декорации в Александринке для Мейерхольда, по образованию тоже архитектор. Архитекторами были Гонзаго, Пиранези, которыми увлекался Эйзенштейн.

Сергей Михайлович понял в постановках Мейерхольда не только то, что это красиво, затейливо. Он понял искусство расчленения и понял на постройке моста великую оживленную монументальность труда.

Когда мы рассказываем о чем-нибудь, мы выбираем то, что нужно рассказывать. Когда во время войны надо передать спешно приказание, то его можно передать даже сигналом. Сергей Михайлович хорошо знал работы А. А. Гвоздева и других ученых, писавших о шекспировском театре. Он знал об искусстве

* Записка эта сохранилась в архиве. См.: С. М. Эйзенштейн, т. 1, стр. 658.

расчленения театральных действий, перерывах действия и сбора действия.

Театр средневековый, театр шекспировский, украинский вертеп, то есть украинский кукольный театр,— все они театры прерывного действия. Изображалось главное, главное по занимательности, по патетичности, по серьезности. В театре были свои способы концентрации времени.

То, что впоследствии Сергей Михайлович Эйзенштейн обозначал как теорию монтажа, это не способ перехода с одного крупного плана на другой, это не движение аппарата, это способ создания литературной, театральной или кинематографической, или какой-нибудь другой системы речи, со своей семантикой. Не слова, а сочетания слов создавали форму.

Это делало и кино. Один Чаплин вел пока непрерывный мимический монолог, но Чаплин московским Эйзенштейном как бы не замечается.

Он изучает «морзянку» искусства. Его работа театрального художника — работа дельная.

Эйзенштейн, сидя в агитпоезде, создавая плакаты, создавая пьесы, которые явно не были рассчитаны на то, что их поставят, начинал все вдруг — так часто делают очень молодые люди: Сергей Михайлович учился. Он был человеком, который никогда ничего не терял и держал всегда свой архив в необыкновенной аккуратности, и всегда ставил перед собой невероятные по трудности задачи. Сейчас искал способ переосмысления старого.

Театр Пролеткульта

Люди Пролеткульта относились к революции, как будто она еще не победила. Лозунг: «Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног»,— они распространяли на искусство.

Но старое, прошлое — это не только прах — это и почва, на которой мы стоим. Мы не отрекаемся от прошлого, а отрицаем его.

Так современные физики переступают через физику Ньютона, считая ее законы частными случаями еще недосозданной картины Вселенной.

История Эйзенштейна не его личная история. Он прошел те фазы изменения сознания, которые прошло его поколение. Революция научила его по-новому относиться к старому искусству, но не разучила его любить старое искусство.

Я знаю, что такие большие художники, как Татлин, страстно любили старое искусство, иконопись и Александра Иванова.

Но всеотрицание было модой, и по этой моде Эйзенштейн не одевался.

Поэтому многие статьи его начинаются с неожиданного восстановления традиций старых, но заново понятых, перевернутых, получивших новое качество.

Начнем последовательный пересмотр стадий развития режиссера Эйзенштейна.

Вот что писал Эйзенштейн в журнале «ЛЕФ» в 1923 году. Статья называлась «Монтаж аттракционов». Написана она после постановки пьесы, созданной Эйзенштейном и Сергеем Третьяковым и являющейся как бы пародией на пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Сергей Михайлович целиком стоит на позиции Пролеткульта.

«Театральная программа Пролеткульта не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия *квалификации бытовой оборудованности масс*. Организация мастерских и разработка научной системы для поднятия этой квалификации — прямая задача научного отдела Пролеткульта в области театра» (т. 2, стр. 269).

Значит, театра как учреждения не будет. Он заменен какими-то станциями. Актеров тоже нет и не будет. Театра как спектакля тоже нет, как нет и представления: то, что предлагается,— не изобретение новых форм, а ликвидация, упразднение института театра.

Пролеткульт, как организация писателей-коммунистов, рабочих по происхождению, появился незадолго до Октябрьской революции. У него был свой руководящий центр. Ленин в письме к М. Н. Покровскому хотел

точно определить статус, на основании которого существует Пролеткульт. Записка его относится к августу 1920 года:

«1) Каково *юридическое* положение Пролеткульта?

2) *Каков* и 3) *кем* назначен его руководящий центр?

4) Сколько даете ему финансов от НКпроса?

5) Еще что есть *в а ж н о г о* о положении, роли и итогах работы Пролеткульта»*.

Ленин в октябре того же года составил набросок резолюции о пролетарской культуре.

«1. Не особые идеи, а марксизм.

2. Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *р а з в и т и е* лучших образцов, традиций, результатов *с у щ е с т в у ю щ е й* культуры *с точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры...»**

Ленин с негодованием относился к теоретикам Пролеткульта. Он сделал пометки на статье В. Плетнева, напечатанной 27 сентября 1922 года в газете «Правда». Статья называлась «На идеологическом фронте». Ленин сделал на этой статье много язвительных пометок***, а в письме к Бухарину, написанном 27 сентября того же года, он написал о Плетневе: «Учиться надо автору не «пролетарской» науке, а просто учиться»****.

Но Пролеткульт продолжал существовать. Его руководители думали, что можно в искусстве что-то сделать нахрапом или натиском, бойкостью или энергией.

Речь шла о том, что нельзя у людей похитить историю.

Ленин писал:

«4. Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»*.

«Мудрец» и дружба с Сергеем Третьяковым

Из всех работ Сергея Михайловича «Мудрец» — наиболее неожиданна, парадоксальна. Сделана она совместно с писателем Сергеем Третьяковым.

Сергей Михайлович про эту постановку говорил с молодой серьезностью, выступая от имени группы, с которой он потом очень быстро и как будто безболезненно порвал.

Дело было поведено прямо и решительно. Сергей Третьяков, человек мейерхольдовской школы, был довольно опытным драматургом с аскетическим отношением к теме.

Эйзенштейн полюбил Сергея Третьякова. Тот был высоким, лысым, тихо говорящим, с лицом слонового цвета, с высоким узким черепом. Он был человеком того времени — человеком крайностей. Сергей Третьяков помог Эйзенштейну переделать «На всякого мудреца довольно простоты».

Постановка стала пародией. Я не решаюсь ее привести, иначе как в цитате. Вот как она выглядит в записи Эйзенштейна:

«Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.

Как пример — перечень части номеров эпилога «Мудреца». 1. Экспозитивный монолог героя. 2. Кусок детективной фильмы (пояснение п[ункта] 1 — похищение дневника). 3. Музыкально-эксцентрическое антре: невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов; сцена грусти в виде куплета

---

* Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. четвертое, М. «Художественная литература», 1969, стр. 439.

** Там же, 455.

*** Там же, стр. 457—466.

**** Там же, стр. 466.

* Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. четвертое, М., «Художественная литература», 1969, стр. 454.

«Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила». (В замысле — ксилофон у невесты и игра на шести лентах бубенцов — пуговиц офицеров.) 4, 5, 6. Три параллельных двухфразных клоунских антре (мотив платежа за организацию свадьбы). 7. Антре этуали (тетки) и трех офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный, [с переходом] через упоминание лошади к номеру тройного вольтажа на неоседланной лошади (за невозможностью ввести ее в зал — традиционно — «лошадь втроем»)...» (т. 2, стр. 272).

В «Мудреце» все было реально. Молодая артистка Янукова лезла на перш — грандиозный шест, с трудом удерживаемый актером в равновесии. Это был акробатический трюк с реальной опасностью. Григорий Александров ходил по реальной наклонной проволоке без всякой страховки и сильно рисковал свалиться на зрителей. Трюки были так опасны, что молодой режиссер иногда сам убегал из зала.

Аттракционы были по-настоящему трудны, и их трудность затемняла их пародийность. Смысловая структура «Мудреца» Островского, бесконечно нагруженная трюками, изчезала.

Спектакль был рассчитан на такую малую сцену, что строился по вертикали.

Спектакль буквально лез на стену. Было много аттракционов и мало монтажа. То есть смысла. Экспериментальная идея замкнулась накоротке.

Театральность, обнаженне ее были сильнее, чем в любой постановке Вахтангова или Мейерхольда.

Это был спектакль о том, как ставится спектакль,— это был оборотень. Пародировался Островский, пародировался театр вообще и театр переживания в частности, пародировалась сама идея сценарной связанности кусков.

Сценическое действие оставалось условным, было разбито на куски, которые можно назвать аттракционами. У актеров комедии дель арте существовали тетради с речами и выходками героев; импровизация опиралась на переделку известного. Эйзенштейн развил этот принцип.

В спектакль Эйзенштейна включили небольшой ролик, снятый заранее,— «Дневник Глумова».

Этот ролик — кинематографический дебют человека, о кино еще не думавшего. 120 метров были одним из аттракционов спектакля, созданным в другом художественном измерении.

Придавал ли ему тогда сам режиссер особое значение?

Вряд ли. Но встреча с кино состоялась.

Здесь же состоялась и еще одна важная встреча — с Вертовым. Не зная Эйзенштейна, не подозревая о том, что судьба скоро сведет их в остром споре, но не поссорит, Вертов включил ролик Эйзенштейна в один из выпусков своей «Киноправды» под названием «Весенние улыбки Пролеткульта».

Спасающийся от погони Глумов показывался в кино: он вылезал из окна особняка, за ним гнались, Глумов спасался на автомобиле, другой актер прыгал на него сверху. Все это повторяло условность американских кинопогонь. Такие погони у нас показывал Лев Кулешов.

Все постановки Мейерхольда были экспериментами.

«Мудрец» Эйзенштейна показался даже этому режиссеру явлением чрезвычайным.

Спектакль был рассчитан на то, что отдельные аттракционы будут действовать на эмоции зрителя изолированно.

Пародийный сюжет — перелицовка — это только предлог для появления аттракциона.

Дело идет о монтаже неожиданностей.

Монтаж здесь не один из способов создать смысловую конструкцию, которая заставит неоднократно переосмысливать отдельные части произведения и их совокупность, нет, здесь монтаж соединяет несоединимое, подчеркивает странность смен аттракционов.

Вот что говорил Мейерхольд на курсах режиссеров драматических театров 17 января 1939 года:

«На чем была основана ранняя деятельность замечательного режиссера Сергея Эйзенштейна? Он брал до такой меры поводом для своей

режиссерской работы пьесу, что когда он поставил пьесу Островского, то от нее остались рожки и ножки. Мой «Лес» казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он. Но я считаю, что он должен был это проделать. Его томила какая-то иная проблема, ему нужно было это сделать, но досадно, что мы все эксперименты делаем на публике. Хорошо было бы, если бы была такая закрытая лаборатория, где мы, режиссеры, могли бы работать с лекциями сопроводительными, как в Планетарии: показывают звезды, и выходит человек и рассказывает. И тут бы выходил человек и говорил, что вот этим надо пользоваться, а вот этим не надо. Нужно эксперименты делать и рассказывать: это можно, а этого нельзя, а это надо проработать, чтобы в маленькой дозировке вспрыснуть на протяжении трех секунд в течение спектакля, который длится несколько часов. Нужно обязательно мечтать о такой площадке дерзаний»*.

Что же такое было «На всякого мудреца довольно простоты»— вещь, вызвавшая полузависть Мейерхольда? Это было отрицание сюжетной логики, отрицание статического отражения данного и темой подсказанного события. Это было соединение вещей вне общей композиции, но с точной установкой «на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов».

Тогда делались попытки, широко обсуждаемые, заменить театр и цирк народными праздниками без актеров.

Пытались плакатами преобразить архитектуру.

Натан Альтман на Дворцовой площади создал конструкции, которые как бы разламывали Александровскую колонну, скалывали ее косым ударом, как казачья сабля срубает лозу. Вокруг разрушенной колонны шла манифестация, вызывавшая воспоминание о взятии Зимнего дворца. Теоретики, и среди них Алексей Ган, утверждали, что это и есть то, что заменит искусство.

Хотели играть новую музыку без дирижера.

Появился Персимфанс — симфонический оркестр, который должен был сам находить общность звучания. Обычно руководство переходило к первым скрипкам.

Построения, лежащие в основе драмы и комедии, отрицались.

Великий Мейерхольд ставил «Ревизора» Гоголя; он разрезал пьесу на пятнадцать с лишним кусков, снабженных титрами, как это делали в кинодрамах, и изменил количество действующих лиц и их взаимоотношения.

Немое кино вошло в театр обнажением смены и самостоятельности кусков, преобладанием жестикуляции над заглушенным словом.

Пьесы возвращались к черновикам; они переосмысливались, изменялись значения амплуа, на сцену выводились внесценические персонажи. На сцене появился тот офицер, который обыграл Хлестакова, плут Осип заметно помолодел: он был в возрасте Хлестакова, став как бы двойником его. Монологи превращались в диалоги.

Репетиция вытесняла спектакль. Творческий процесс шел вспять.

Художник обнажал строение сцены, использовались условности театральной перспективы и создавались интересные, помимо текста идущие спектакли.

Но великий театр словесен. Словесны Чехов, Горький.

Чеховская драма хотела выразить свое время, а время медлило.

В театр вошла пауза, она стала соперницей текста.

Подразумевающееся действие — подтекст был переосмыслением текста перед революцией. Драма стала загадкой, а зритель в театре — Эдипом.

За словом осталась только интонация.

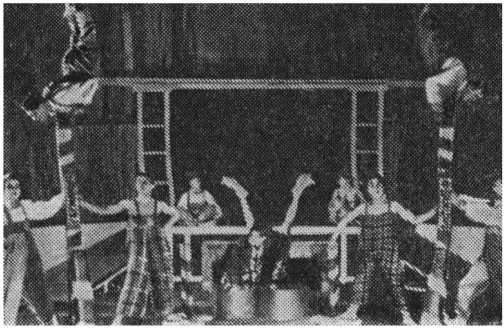
У Мейерхольда и Эйзенштейна новый театр был «театром как таковым». Играли рампа, падуги кулис, входы и выходы актеров, костюмы и неожиданность толкования прежде известного текста, но не текст.

Я был по мобилизации профсоюза помощником командира подрывной роты.

---

* В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, М., «Искусство», 1968, часть 2, 1917 — 1939, стр. 470.

«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ». Первый рабочий театр Пролеткульта (1923)

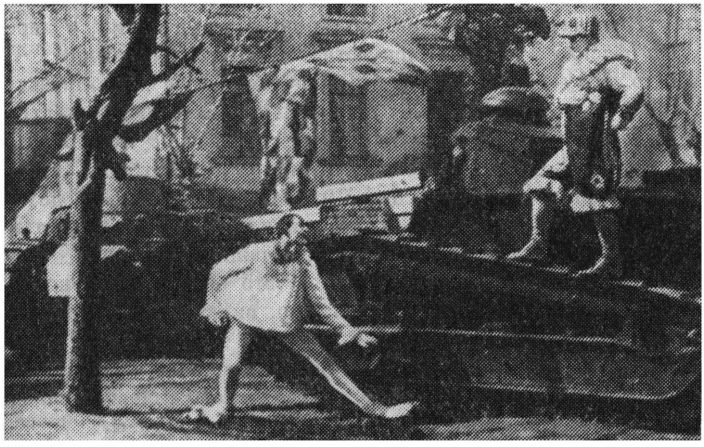


Сцена из спектакля

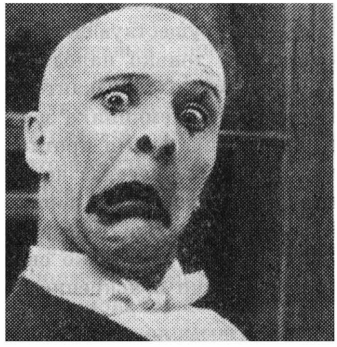
«Дневник Глумова». Глумов — И. Языканов

«Дневник Глумова». Фашист — И. Пырьев, Жоффр — А. Антонов, Мамилюков-Проливной — М. Штраух, Глумов — И. Языканов, Машенька — В. Музыкант

Мамаева — В. Янукова



Глумов — И. Языканов, Жоффр — А. Антонов



Мамаев (Мамилюков-Проливной) — М. Штраух

Команда сборная; шинели старые, еще царских времен, ботинки трофейные, песни у нас нет. Еще нет ни «Тачанки», ни сибирских песен, ни «И стоит береза». Пели соединение двух старых произведений: «Варяга» на мотив «Спаси, господи, люди твоя и благослови достояние твое». Выходило довольно складно: из двух старых вещей сделали одну новую.

Иногда же просто переосмысливали старую вещь. Песня о бурской войне, «Трансвааль», стала песней о нашей гражданской войне.

Революция была и отрицанием и освобождением старого, выводом из человеческой истории: в роду у нее был и Шиллер, и Шекспир, и Пушкин, и Толстой. Но это осозналось не сразу. Особенно не понималось это теоретиками: многие из них тогда отрицали вообще искусство, поэзию, троп.

Хотели заменить затрудненное построение искусства построениями Центрального института труда, целесообразностью движения.

Стояли театральные залы, существовали непережитые и даже не увиденные театральные каноны.

Было жадное любопытство овладеть всем старым. Для нового зрителя старое искусство было неведомым. Но новый художник часто хотел окрестить старое в новую веру, погрузив произведение в купель пародии.

В этом случае я напомню об одной вещи Дидро, которая была напечатана через много десятилетий после своего появления. Называлась эта вещь «Племянник Рамо». Это рассказ человека о существующем, как о чем-то заслуживающем только пародии.

Говорится о музыканте, которого знают только как племянника известного музыканта, ныне забытого (в противоположность племяннику). Это рассказ человека, который ни во что не верит и все понимает. Это рассказ паразита. Но уже паразиты пьес Менандра были занятны не только своим неподдельным аппетитом, но и искренним презрением к хозяевам.

В 1869 году 15 апреля Маркс написал письмо Энгельсу. Он нашел в доме два экземпляра «Племянника Рамо». Маркс называет вещь неподражаемой и цитирует по этому поводу «Феноменологию духа»: «Разорванность сознания, сознающая и выражающая самое себя,— говорит об этом старый Гегель,— есть язвительная насмешка над наличным бытием, точно так же как над запутанностью целого и над самим собой; это есть в то же время еще улавливающий себя отзвук всей этой запутанности... Это есть себя самое разрывающая природа всех отношений и сознательное разрывание их... Со стороны возвращения в самость *суетность* всех *вещей* есть *собственная суетность* этой самости, то есть самость суетна... но как возмущенное самосознание она знает о своей собственной разорванности, и в этом знании ее она непосредственно возвысилась над ней... Каждая часть этого мира достигает тут того, что ее дух [sein Geist] высказывается, или того, что о ней остроумно [mein Geist] говорится и высказывается, что есть она»*.

Старый театр пережил в опытах Мейерхольда и Эйзенштейна эпоху самоотрицания вместе с отрицанием всего старого бытия и ощущением его разорванности.

После «Мудреца» Эйзенштейн по пьесе С. Третьякова ставит агитспектакль «Слышишь, Москва?!». Сохранились очень выразительные фотографии. Спектакль имел успех, его хвалил даже Кугель. Спектакль решен был интересно, тщательно разработан по ритму, по мизансценам. Заглавие пьесы замечательно: оно говорит об изменении аудитории, о перерасчете искусства на другого зрителя.

«Мудрец» предназначался не для многих и имел успех у художников и людей театра.

Третьяков надолго остался не только товарищем, но и сотрудником Эйзенштейна. Титры «Броненосца «Потемкина» написаны двумя Сергеями Михайловичами, а в этом фильме титры имели особо важное значение — они обобщали кадры. И это была не только информация, но и слово, включенное в ряд изображений и в монтаж.

После «Слышишь, Москва?!» Эйзенштейн поставил в цехе московского газового завода необычный спектакль «Противогазы».

---

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М., «Искусство», 1967, т. 1, стр. 371.

Драматургом был Сергей Третьяков.

Это пьеса-очерк.

На один московский завод директор-бюрократ не завез противогазы. Произошла катастрофа, и рабочим пришлось короткими сменами работать в отравленной атмосфере.

Спектакль этот ничем не был отделен от действительности. Помещение и машины были настоящие. Несколько необходимых театральных аксессуаров были на завод привезены, но выглядели очень жалко.

Это была попытка перейти от пародии к реальному материалу.

Очерк этот ставился на реальном заводе, среди реальных машин. В постановке почти не было актеров.

Этот неудачный спектакль очень интересен, как переход от «Мудреца» к смысловому монтажу на реальном материале.

«Стачка»

Сергей Михайлович говорил, что не мы создаем кинематографию, а революционное время создает кинематографию и нас. Маяковский писал об этом несколько иначе. Я дам стих длинной строкой: «Из меня слепым Вием время орет: «Подымите, подымите мне веков веки». Хорошая, плотная строка.

Время не умеет себя видеть, если не подскажет искусство. Время может себя пропустить. Кажется сперва, что время можно записать как бы стенографически.

Сколько сценариев очевидцев, участников ходило тогда по разным инстанциям, и как трудно иногда было от них отбиться.

Авторы хлопотали во всех инстанциях, а материал был негоден. Обижаться надо было на себя.

Одно такое дело дошло до Ленина. Это был сценарий «Владимир Ильич Ленин». Вот отзыв Н. К. Крупской:

«Автор инсценировки хочет отобразить чуть не всю революцию. Выбор фактов часто случаен. Многие биографические подробности неверны.

Постановка чрезвычайно сложная, требующая массы участников, будет стоить бешеных денег, исполнение будет скверное и будет напоминать плохой лубок. Наша кинематографическая техника очень плоха и отобразить то, чего хочет автор, не сможет. Пьеса вряд ли приемлема.

Н. Крупская».

Резолюция Ленина носит даже раздраженный характер: «Отклонить все на основании сего отзыва»*.

Между тем готовились длинные, как бусы елочных украшений, сценарии о диктатуре пролетариата, рассчитанные на какое-то количество серий; сценарии, в которых каждая строка реально должна была бы развернуться по крайней мере в большую монтажную фразу.

Со сценарием, написанным с участием Плетнева — теоретика Пролеткульта,— Сергей Михайлович пришел на кинофабрику, которая находилась на Житной улице. Маленькое ателье со стеклянным потолком. Двор для постройки натурных декораций. Крутые лестницы. Теснота и полное убеждение, что все можно сделать заново.

Сюда с плохим и длинным сценарием пришел Сергей Эйзенштейн. Ему дали пробу. Он снял массовку. Снял очень плохо. Ему дали вторую пробу. Он снял допрос революционера. Революционер перевертывал чернильницу, ругался. Все было плохо. А проб полагалось молодому режиссеру две, не больше. Тогда Михин (директор фабрики) и Тиссэ написали бумагу, которую скрыли от Эйзенштейна. Они написали, что пробы плохие, а человек очень интересный, они в нем уверены и что они дают ему третью пробу под свою ответственность как материальную, так и моральную. Они сказали, что надо снимать третью пробу — что-нибудь повеселей.

После этого и была снята сцена со шпаной, живущей в бочках. Сцена неправдоподобная.

Картина имела строго выделенные моменты, интересные, поразительные: разгоны демонстраций, казаков, появившихся на холме. Было грандиозное поле, покрытое убитыми,

---

* Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1969, стр. 512.

надписи перечисляли все места расстрелов рабочих демонстраций, упоминалось о подавлении военных демонстраций. Потом шла надпись: «Помни, пролетарий!» Такого расстрела в действительности не было никогда, такие поля остаются только после войны, когда проходят армии, но такой накал репрессий — правда. Это было правильно выделено, правильно сказано и сильно кончало картину.

Про «Стачку» Эйзенштейн говорил, что она вся остроугольна, противоречива. «Стачка» получила в Париже серебряную медаль, а это неожиданно, потому что «Стачка»— революционная картина. Ее премировали в очень мирном Париже.

Что хотел увидеть Эйзенштейн?
Что он собирался отрицать?
Что подразумевалось под словом сюжет?

Прошлое в нас присутствует, хотя молодость этого не замечает.

Все было: и понимание нового значения искусства и отрицание всех книг прошлого.

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».
Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!
Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!
А оказывается —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.
Пока выкипячивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать...
(В. Маяковский. «Облако в штанах»)

Хорошие слова о том, как трудно пишутся книги и как ворочается «вобла воображения». Более реальный образ, чем крылатый Пегас.

Сергей Михайлович о ленте «Стачка» много писал, по-разному интересно. Была у него статья 1925 года «К вопросу о материалистическом подходе к форме». В этой статье говорится о «Стачке» с гордостью и задором.

«Здесь можно и должно говорить уже и не о «революционизировании» форм, в данном случае кино, ибо это выражение, производственно лишенное здравого смысла,— а о случае революционной киноформы вообще, потому что она вовсе не есть результат шарлатанских «исканий», а тем паче «синтеза хорошего мастерства формы с нашим содержанием» (как пишет Плетнев в «Новом зрителе»). Революционная форма есть продукция правильно найденных технических приемов конкретизации нового взгляда и подхода к вещи и явлениям — новой классовой идеологии — истинного обновителя не только социальной значимости, но и материально-технической сущности кино, вскрываемого на так называемом «нашем содержании». Не «революционизированием» форм рыдвана создан паровоз, а правильным техническим учетом практического выявления нового, не бывшего вида энергии — пара» (т. 1, стр. 111).

Сказано красноречиво, мы вообще были тогда красноречивы, но сказано неверно. Поговорим о паровозе.

У паровоза — колеса: они «происходят от рыдвана» по прямой линии. Здесь преемственность ясна. На паровозе стоит двигатель паровой. Но это не первый паровой двигатель.

Как известно, паровая машина происходит от насоса.

Надо было откачивать воду из глубоких шахт, и к насосу, уже существующему, поставили новый двигатель. Атмосферная машина Ньюкомена была основана на том, что под поршень вводили пар, пар охлаждали, под поршнем возникало давление меньше, чем атмосферное, так называемая пустота. Под влиянием атмосферного давления поршень шел вниз. Шток поршня был связан с коромыслом, и коромысло двигало поршень насоса. Гений Уатта, говорил Маркс, состоит в том, что он увидал в этой машине универсальный двигатель. Он догадался превратить движение вниз и вверх во вращение. Он усовершенствовал «насос», создав конденсатор пара, чтобы не охлаждать сам цилиндр, ко-

торый потом приходилось разогревать, а охлаждать выпущенный пар.

Путь к новому сложен. Новое опирается на старое. Первоначально для того, чтобы превратить прямолинейное движение поршня во вращательное на заводе Уатта, насос качал воду в резервуар, оттуда вода текла на мельничное колесо, а вал мельничного колеса вращал станки.

Паровоз — изобретение монтажное. Но элементы этого монтажа переосмыслены. Переосмысление особенно коснулось самого применения энергии пара. Не скоро и не навсегда получили энергию от уже созданного парового двигателя. Колеса потом будут получать энергию от дизеля, электромотора и газовой турбины.

Сергей Михайлович это понял. Он узнал, что нельзя один предмет калькировать в другом. Нужно выделить принцип построения вещи и использовать его по-новому.

В лекциях, опубликованных в 4-м томе (стр. 649—650), он говорил своим студентам: как человек научился летать? Сначала человек пытался прямо воспроизвести птицу. Но крылья не несли его, не держали. Он присмотрелся к птице и увидел, что ее крыло выполняет несколько функций: это и несущая поверхность и пропеллер. Человек разложил эти функции и отдал их различным частям, части соединил по-новому и получил аэроплан. Таково диалектическое мышление, говорил Эйзенштейн, так мыслит художник, познавая и преобразовывая реальность. Можно добавить к этому еще один пример: сохранились сведения о первых паровозах — у них были железные ноги, они должны были ходить.

У Брокгауза и Ефрона (т. 9, стр. 11), есть справка о говорящих машинах (том издан в 1893 году). «Мысль устроить машину, говорящую человеческим голосом, очень старая... Около 1841 года появилась машина Фабера из Вены... Звук производился с помощью меха и мундштука с язычком из слоновой кости и выходил изо рта куклы, сделанного из каучука и представляющего подобие рта человеческого».

Но заговорить суждено было не этой кукле, а граммофону, который по-новому воспроизвел принцип звуковых колебаний.

Мышление Эйзенштейна диалектично. Каждую вещь он видит в ее прошлом и будущем; статики для него не существует: в ней он открывал неисчерпанные стадии становления. Такой была для него и история и современность: как и Станиславский, как и Мейерхольд, он все время в пути, он уходит от самого себя, ничего не отбрасывая, не отрекаясь, но опровергая и воспроизводя в каждой новой вещи самого себя. Его путь принципиален.

Человеческая культура «монтажна». Прошлое не исчезает. Оно переосмысленным входит в настоящее. Но понятие, созданное прошлым, соединяется с новыми изобретениями и служит иным людям.

Полету птицы подражал Икар, но сейчас бионика заново исследует полет птицы и движения дельфина.

Новое является как переосмысление старого, новое — диалектичное применение старого. Поэтому история никогда не бывает уничтожена. Мы не отрекаемся от истории, а заново ее монтируем.

Киноки (группа Дзиги Вертова) отрицали искусство вообще. Они говорили, что вместо сюжетных произведений будет простая совокупность фактов, киноправда. В киноправде была политическая установка, говорилось в ней о правде политической. Но было у них и другое название —«киноглаз». Это было уже объективистическое определение: установил аппарат и снимай! Утверждалось, что аппарат лучше глаза, надо как бы отменить глаз, глаз смотрит немонтажно.

Это совершенно неправильно. Все равно, что бы мы ни прикручивали к глазу, для того чтобы видеть, мы должны использовать зрительные центры мозга: он главное звено в механизме зрения.

Киноки, как и многие лефовцы, отрицали искусство. Эйзенштейн был не осторожнее, но умнее. Он отрицал «сюжет», понимая сюжет как «интригу».

Еще Чехов утверждал: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».

Говоря о кинематографе, Сергей Михайлович на первое место ставил монтаж. Съемка, работа оператора, самостоятельная или определенная волей режиссера, казалась ему первичным шагом; сопоставление, соединение было уже искусством. Сопоставление кусков, сопоставление фактов было первым шагом в создании явления искусства.

Вероятно, говоря тогда о сюжете, считали сюжетом событийную последовательность, записанную в произведении.

Вот пример-шутка.

Раз, два, три, четыре, пять — это экспозиция.

Вышел зайчик погулять. Вдруг охотник выбегает, прямо в зайчика стреляет — это уже конфликт.

Пиф-паф, ой, ой, ой! Умирает зайчик мой — развязка. Дело как будто совершенно ясное.

Но сюжет и здесь осложнен. Надо понять, что это считалка. Нужные слова: «раз, два, три, четыре, пять»— они главные в этом произведении; стоят в ряду бесконечных детских считалок и подчинены счету.

Я в данном случае значение смерти зайчика не отрицаю. Это сообщение отвлекает внимание от счета.

Сюжет, как конструкцию всего, не понять без анализа его применения. Мы познаем мир, разделяя его. Мы передаем его словами, делим на фразы. Разрывы строки появились сравнительно поздно, как поздно появились и прописные буквы. Прописная буква — это след монтажа, отруб одной мысли от другой, одного восприятия от другого.

В языке слово существует только как общее. Конкретно слово ощущается при помощи монтажа. Из слов мы строим фразы, мы отделяем их, сталкиваем, окрашиваем путем выбора словесного материала. Мы создаем сцены, разрубаем их на главы. И вне монтажного восприятия, вероятно, восприятия нет. Деление пьесы на пять актов — это монтаж. Занавес был ножницами в руках режиссера старого времени.

Люди выбирают то, что им нужно, а не только то, что уже существует, предопределяя выбор.

Эйзенштейн ехал, ехал в свое и наше будущее, читая старые книги, по рельсам истории, по рельсам человеческой психологии, изменяя и используя ее законы.

История кинематографического монтажа сложна. Зрительное изображение мгновенно. Оно призраком является в одном кадрике, оно не обусловливает время. Слово протекает во времени. В начале театра было слово.

Переход к звуковому кино сперва разрушил уже найденное и осознаное построение киномонтажа. Попытались восстановить непрерывность движения, потому что слово разносится, его слышат многие, оно длительно. Слово снова выделило героя в толпе, увеличив вес человека.

Возьмите роман в стихах «Евгений Онегин». Дело идет не только об Евгении Онегине и о его судьбе. В пародийной строфе, заключающей седьмую главу романа, Пушкин писал курсивом:

Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.

На этом курсив кончается.

Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть.

У поэта иные пути, иная походка, другой посох сюжета. То «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету», которое Толстой (в «Предисловии к Сочинению Ги де Мопассана») считал основой единства всякого произведения, это поиск живых душ в России и самой души этой страны.

Не надо отождествлять то, что сами творцы говорят о себе, с тем, что на самом деле определяло законы создания их произведений. Люди, анализируя себя, споря, доказывая свою самостоятельность, свой приоритет, иногда уклоняются от упоминания о небесполезности ошибок, предшествовавших работе. В конце они узнают, что не столько они создали свое время, сколько время их создавало; узнают о законе взаимодействия; еще позднее понимают, что именно время, революция, сохраняет их авторство.

«Стачка» как будто не имеет автора. В монтажных листах написано, что сценарий создан коллективом Пролеткульта, а снят рабочей группой театра Пролеткульта. На третьем месте упоминаются Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ. Это была дань времени. Маяковский без своего имени издал поэму «150 000 000», напечатав в начале:

150 000 000 мастера этой поэмы имя.
Пуля — ритм.
Рифма — огонь из здания в здание.
150 000 000 говорят губами моими.
Ротационкой шагов
в булыжном верже площадей
напечатано это издание.

И не поставил фамилию.

Это было неправильно, хотя это написано хорошим стихом.

Но главная неправильность всех этих высказываний, высказываний Пролеткульта, Лефа и некоторых других дальних наших предшественников, что мы представляли, что все всё начинают заново.

Сюжет — конфликт и монтаж «Стачки»

Фильм «Стачка» был задуман как пятое звено семисерийной картины о революционной борьбе. Остальные части так и не были осуществлены. Сюжеты существовали как названия стадий революционной борьбы.

Но не было выявленного авторского отношения, личного отношения. Не было нового изобретения, нового применения пара, не было диалектического переосмысления явления искусства для выражения нового мироощущения.

История «Стачки»— история поразительная. У меня на столе лежат оттиски шестого, еще не вышедшего тома собрания сочинений Эйзенштейна. Сценарий «Стачка» занимает вместе с прологом ровно 10 страниц. Причем пролог занял 4 страницы, приблизительно половину. Сейчас этот сценарий выглядит пародией. Пародиен он тем, что действия нет, но все время идет упоминание о кинематографических приемах, то, что мы тогда называли «злоупотреблением аппаратом».

...Буржуазия веселится и разлагается. Буржуи очень богаты, много едят, много пьют. У них есть ювелирные магазины, бриллианты и духи, и они купают некую женщину — она показана в «пяти наплывах»— в шампанском. Мужчины пьют из ванны пенное шампанское. В это время прачка стирает белье. Белье дается в мыльной воде. Вот и сопоставление.

Буржуазия живет хорошо, рабочие живут плохо. Все правильно.

И как ни странно, это написано под диктовку Эйзенштейна Григорием Александровым. Работали замечательные люди.

Эпилог обозначен цитатой из Ленина: «Стачки были школами к вооруженному восстанию». Как это снять, в сценарии не рассказано.

Но показано в картине.

Есть у старых мастеров выражение: «Глаза боятся, а руки делают».

Руки в работе. Осознанность работы часто появляется в результате работы. Это понимал Эйзенштейн, когда писал:

«Форма сюжетной обработки содержания — в данном случае впервые примененный прием монтажа сценария (то есть построение его не на основе каких-либо общепринятых драматургических законов, а в изложении содержания приемами, определяющими построение монтажа как такового вообще, например, в организации хроникального материала), да и самая правильность установки угла зрения на материал — в данном случае оказались следствием основного формального осознания предложенного материала — основного формально обновленного «трюка» режиссуры в построении фильмы, определившегося (исторически) в первую очередь» (т. 1, стр. 110).

Должен сознаться, что я в этом абзаце виноват, потому что я ввел это понятие «искусство как прием» довольно рано, в 1916 году, только не определил, что это за прием. Греки это знали лучше меня, они называли основные элементы произведения — «схемата»; схемата — первоначально выверенное движение гимнаста.

Они вводили понятие выверенных структур, и, конечно, не считали, что схематы составляли сущность художественного произведе-

ния или что две схематы создают путем склеивания художественное произведение.

Эйзенштейн писал о создании фильма: «Любопытно, кстати, сказать, что в силу этого в самой технике изложения «Стачки» и других серий «К диктатуре» момент собственно сценария отсутствовал и налицо скачок: тема — монтажный лист, что вполне логично по самой монтажной сути дела» (т. 1, стр. 110).

Пролог, про который мы только что говорили, вообще не снимался. От него осталось два слова. Пролог кончался так: «На заводе все спокойно». Надпись задерживалась... потом буквы «но» выделялись — «НО» и дальше начиналась история.

Какое же «но» оказалось на заводе?

Фильм игровой, фильм очень обостренный, трагический, с вихревым нарастанием действия.

Аттракционы — столкновения все более резкие.

Забастовка начинается как будто с того, что рабочие возвращаются к полукрестьянской жизни, появляются даже утки, гуси, есть какое-то мирное хозяйство, показан добродушный поселок, совсем не воинственный.

Потом все обостряется, драматизируется.

Помню по детству и юности — правительственные газеты о забастовках сообщали под названием: «Беспорядки».

Значит, надо было «устранвать беспорядки». Устройство беспорядков было хорошо организовано. На беспорядки пускали шпану, у которой имелись связи с полицией. Сперва они были снисходительно-дружеского характера, а потом неизбежно — сотрудничество. Так каторжник Видок стал руководителем парижской полиции. Так при Екатерине каторжник Ванька Каин — знаменитый грабитель, ограбивший на Волге даже грузинского царевича,— стал доносчиком, умело использующим «слово и дело», а потом главой полиции.

В ленте все конкретно. Аппарат как бы отсутствует. Завязка основывается на том, что рабочие недовольны. Но поводом стачки является то, что одного рабочего неправильно обвинили в краже. Он повесился. Тогда завод забастовал. Старая литейная не хотела бастовать. Ее заставили. В конторе выбили стекла.

В ленте люди, показанные в действии, имеют свою историю, и истории эти — не игровые, но драматичные. Завод забастовал, показан рабочий, он спит, закрыв голову каким-то тряпьем.

Крохотный ребенок его будит. «Папка, пора...» Он знает непреложность работы. Потом они играют. Следующий план ребенка, когда он будит отца: «Папка, давай обедать».

И есть нечего, и отцу курить нечего. Хороший эпизод, как ребенок играет с пустым кисетом, притворяясь, что он его ест.

Вот сцена, когда рабочих разгоняет отряд казаков. Рабочие садятся: на сидящих лошади не идут.

Другой эпизод. Казаки разгоняют рабочих. Маленький мальчик оказывается под ногами лошади. Мать бросается вытащить ребенка.

Ее бьют нагайкой казаки.

Рабочие ее защищают.

Все доведено до яростной необходимости столкновения.

Шпана жила по-разному.

Многие жили на свалках. Были такие, которые жили в навозных кучах, отрывая норы: навоз греет.

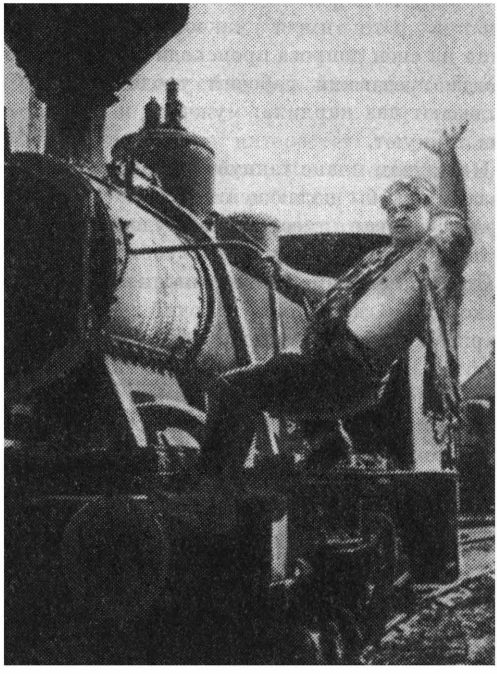
Жили в старых бочках.

По американским лентам мы знаем, как бродяги живут на кладбище старых автомобилей.

Эйзенштейновская лента, показывая шпану, экспонирует ее чрезвычайно неожиданно. В первом кадре несколько повешенных кошек. Кошачьи шкурки — товар. Кошки висят вроде вывески.

Король — начальник шпаны — тот человек, который может дать полиции связи со шпаной, сам живет в сломанном автомобиле. Он, так сказать, у пульта этого поселения. Ведет полицейского агента на поле, дает знак, и из всех кадушек показывается шпана: театрально, эффектно, прямо на аплодисменты. Это войско. Шпана производит провокацию — нападение на винные склады, позволяя полиции оформить выступление рабочих как беспорядок.

Показаны допросы рабочих, избиение рабочих, уговоры на провокацию.



«СТАЧКА» (1925)

Адъютант короля шпаны у Эйзенштейна — карлик. Это имеет какое-то оправдание. Одна из сцен допроса происходит в ресторане. Когда предавший рабочий уходит, на стол вылезают два карлика: мужчина и женщина, они танцуют.

На заднем плане танцует женщина, она показана как бы падающей: так режется кадр. Даже самовар имеет свою художественную историю. Она организована событийно.

Ставят самовар для чаепития, пьют чай. В конце, когда громят рабочий поселок, пожарный разбивает самовар струей из брандспойта. Наступление заводчиков на рабочих дано через деталь, через предмет.

Возникает то, что Андрей Белый называл «сюжетом в деталях».

Фильм массовый, действует масса, но эта масса имеет свою историю, свои перипетии. Лента, как сам Эйзенштейн говорил, противоречива и остроугольна. Сыщики, следящие за рабочими, имеют псевдонимы: Сова, Медведь, Лиса и т. д. Сергей Михайлович в детстве и юности любил рисовать людей в виде зверей. Знал ли он мальчиком, что такие же наброски делал Леонардо да Винчи? Во время патриотических манифестаций 1914 года Эйзенштейн изобразил манифестацию в виде манифестантов-зверей, которые несут патриотические плакаты. Это первое революционное высказывание Эйзенштейна, которое я знаю. Звери — характеристики людей, это не только иносказание, а сдвиг.

Список филеров снабжен фотографиями. Фотографии вделаны в толстые листы альбомов. Так делалось в буржуазных семьях. Фотографии тогда не наклеивались, смонтированные на картоне, а всовывались в специальные гнезда. При просматривании альбома жандармерией карточки оказываются живыми людьми — они выходят, кланяются. Один даже повесил фуражку на угол страницы. Это как бы акцентирует падение человека.

Эйзенштейну нужны были резкие столкновения смыслов и смысловых кусков.

Картина революционна по содержанию и структуре.

Эта лента — великая лента, сейчас она интереснее, чем прежде. Недавно ее смотрели в Париже, Западном Берлине.

Острота столкновения, оскаленные зубы у людей, разгоняющих демонстрацию, даны в картине реально. Сейчас на касках у полицейских есть радиоприемники. Водометы, поставленные на бронемашины, сменили брандспойты.

Жизнь обновила смысл старой ленты. История борьбы, показанная в картине, теперь имеет значение и как теория борьбы.

В ленте «Стачка» работали те люди, с которыми начинал Эйзенштейн работать в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». Это люди, которые потом с ним вместе работали в «Броненосце «Потемкине»; их прозвали «железная пятерка». Это Штраух, Александров, Гоморов, Левшин, Антонов. Они стали художниками, актерами, выделенными из коллектива.

В картине своя драматургия, свой сюжет, а фабулы почти нет. Она почти несущественна. Сюжетом становилось взаимодействие масс.

Рассказывал Всеволод Иванов: ставили во МХАТе его пьесу. Репетировали массовую сцену. Пришел Станиславский. Посмотрел на массовку и сказал: «Мало народу». Народу было много. Все молчали. «Подымите руки,— произнес великий режиссер,— все, у кого нет точного задания в массовом движении». Две трети людей, находившихся на сцене, подняли руки. «Уходите со сцены». И к оставшимся обратился: «Повторите сцену». Сцена пошла. «Вы видите,— продолжал Константин Сергеевич,— что теперь народу больше, потому что мы можем разглядеть, кто что делает, мы следим за действиями людей, за их связями, и вот их много. А тогда была толкотня, а толочься могут десять тысяч человек, а сколько людей, мы не знаем и этим не интересуемся».

Новый сюжет.

Это было новое отношение к человеку, к человеку толпы.

Люди в «Стачке», как и в «Броненосце «Потемкине», имеют свою линию поведения. Мы за ними следим. Они появляются, сперва как бы не рассчитывая на внимание, потом планы становятся длиннее, и это сочетание

маленьких новелл, зарисовок создает новое впечатление. Так, в «Мертвом доме» Достоевского каторжники появляются сперва мельком, едва представлены. Потом они показываются еще раз. За этим следует новелла о каторжнике, его рассказ о себе. После этого он уходит в толпу. Мы его в толпе знаем, он многозначен в толпе, различим. Так сделаны Али и Петров, Аким Акимович и Михайлов и многие другие.

Сергей Михайлович сам знал трудности работы. Он боялся тогдашнего прямого отрицания искусства. Он писал в 1925 году: «Начать с того, что «Стачка» не претендует на выход из искусства, и в этом ее сила» (т. 1, стр. 113).

В этом он видел свою заслугу, тайну своего развития.

Нас сейчас иначе интересует спор Дзиги Вертова и Эйзенштейна. Мы не отрицаем ни одного из них. Они работали каждый по-своему, но они — часть одного процесса. Спор их, как когда-то спор Гончарова с Тургеневым,— не недоразумение, а конфликт развития.

(*Продолжение в № 5*)

Экранные вести

«Мне давно хотелось поставить фильм на современном материале, фильм масштабный, с эпическим размахом,— говорит народный артист СССР Ефим Дзиган.— О таком фильме я думал еще до постановки киноэпопеи «Железный поток». Несколько лет назад судьба свела меня с писателем Вадимом Кожевниковым. Вместе с ним мы и задумали картину «Север, Юг, Восток, Запад» — о героических воинах, охраняющих рубежи Советского Союза.

Пограничники, с которыми мы много раз встречались, дали нам интереснейший материал, поведали десятки увлекательных историй, каждая из которых могла бы стать основой для самостоятельного произведения.

Многие события фильма будут основаны на действительных фактах. Вместе с тем нам меньше всего хотелось бы ограничиться выразительным, но каким-то одним конкретным случаем на границе. Мы задумали раскрыть тему масштабно, придав ей героико-эпическое звучание. В одно неразрывное целое должны быть соединены сюжетные коллизии, связанные с событиями, которые происходят на северных, южных, восточных и западных границах нашей страны, острые, порой чрезвычайно драматические ситуации со стройной системой образов героев.

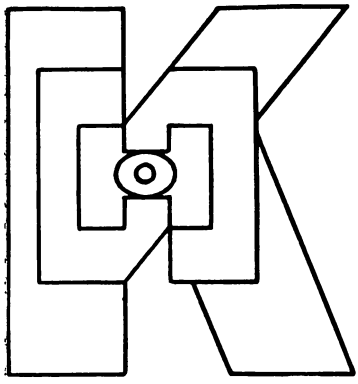
Особенно поразил меня случай, когда в поисках нарушителей границы, которые продолжались несколько дней, принимали участие десятки тысяч людей, множество автомашин, кораблей, вертолетов. Фильм «Север, Юг, Восток, Запад» будет героико-эпическим повествованием с калейдоскопом лиц, событий, ситуаций. Центральным персонажем станет работник оперативного отдела Главного управления погранвойск. Он немало повидал на своем веку, служил на заставе, воевал в годы Великой Отечественной войны. В его руках и сосредоточены нити всей операции по поимке нарушителей границы. Другой главный герой — его сын, недавно окончивший Высшее училище погранвойск и проходящий службу на северо-восточной границе. В художественную ткань повествования должна войти советская и зарубежная кинохроника. Причем это будут не отступления, а эпизоды сюжетного характера. Действие фильма будет все время перебрасываться с отдельных участков границы в центр.

Идея фильма масштабна: ведь речь идет по существу о двух противостоящих друг другу мирах: содружестве стран социализма и империалистических государствах.

Снимать картину будет мой друг и соратник по прежней работе оператор А. Темерин».

●

«Легенда тюрьмы Павиак» — так называется картина, которую поставил на «Таджикфильме» молодой режиссер С. Хамидов по сценарию Радия Кушнировича и Бориса Носика. Павиак — это название одной из самых страшных варшавских тюрем времен войны и оккупации — гестаповской тюрьмы для подследственных, обвиняемых в политических преступлениях. Леон Ванат, бывший узник Павиака, чудом оставшийся в живых, написал в 1967 году книгу «За стенами Павиака». Она и легла в основу сценария. Одна из глав книги рассказывает о двух узниках тюрьмы — пленных советских летчиках-таджиках капитане Халимове и старшем лейтенанте Абдураимове. Пилот и штурман советского бомбардировщика, сбросив груз на немецкий военный лагерь под Варшавой, возвращались домой. Их самолет был подбит, они выбросились с парашютами и, окруженные фашистами, отстреливались до последнего патрона. В Павиаке летчиков, отказавшихся перейти к власовцам, расстреляли. В тюрьме о мужестве и бесстрашии советских офицеров ходили легенды, о которых и рассказывает в своей книге Леон Ванат. Халимова играет актер театра имени Лахути Р. Хусейнов, Абдураимова — выпускник ГИТИСа И. Гулямов.



За рубежом

Лейпциг: люди, фильмы, голуби

Даль Орлов

Перед началом XIII Международного Лейпцигского фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения директор его Вольфганг Харкенталь обратился к участникам с приветствием, в котором, в частности, говорилось:

— Из года в год Лейпцигский фестиваль создает для прогрессивных документалистов мира такие вдохновляющие стимулы, которые способствуют появлению выдающихся произведений, вызывающих живой отклик самой широкой мировой общественности. И в этом году Лейпциг будет форумом мастеров кино и телевидения, их произведений, прибывших со всех фронтов всемирной антиимпериалистической битвы. В конкурсе кинофильмов и телефильмов, в рамках ретроспективы на тему «Документальный фильм в эпоху Ленина — 75 лет кинематографии», в информационном показе можно будет увидеть картины, с неопровержимостью документа показывающие реальное осуществление ленинских идей и предначертаний, ярко повествующие о жизни в странах мировой социалистической системы. Здесь будут показаны фильмы, являющиеся выражением солидарности с борьбой вьетнамского народа и арабских народов. Девиз фестиваля «Фильмы мира — за мир во всем мире» в нынешнем году, как и в прошлые годы, снова найдет свое отражение в программе показов, с новой силой будет выявлен во всей художественной полноте и политической значимости.

...Сейчас, когда фестиваль завершил свою работу, когда подведены итоги, с очевидностью можно утверждать: надежды его организаторов полностью оправдались.

Мужество

— Документальные фильмы подобны людям,— заметил в одном из интервью английский документалист Стэнли Формен.— Нет, не внешняя броскость, не наведенный умелой рукой лоск определяют их достоинства. Ведь умные, талантливые люди всегда скромны...

Наблюдение это мне показалось справедливым. Настолько справедливым, что захотелось этот разговор как бы продолжить. Ибо действительно, документальные фильмы подобны людям. И если проявляются в них смелость, мужество, боевая направленность, то значит эти черты глубоко присущи характерам их создателей.

Сколько среди 311 лент, показанных в Лейпциге в прошлом году почти пятьюдесятью странами, мы увидели таких, за которыми угадывались образы их творцов, исполненных революционного духа, гражданской смелости, неуемной энергии, сделавших целью жизни борьбу за мир, за свободу народов, против классового угнетения, против империализма и милитаризма!

Вспоминаю фильм из Южного Вьетнама «Жители моей деревни». Действие происходит

в боевом районе Кванг Нам. Кинооператоры не только ведут съемку. То и дело они откладывают камеры и берут в руки винтовки. Отправляясь на новое задание, в ящики из-под снарядов они пакуют не рис — питание в походе, а коробки с лентами...

На что бы ни направляли наше внимание операторы, будь то сцена сдачи риса фронту или захват юной партизанкой в плен сбитого американского летчика, устройство бамбуковых заграждений (работают даже дети!), приготовление взрывчатой смеси из содержимого неразорвавшихся вражеских снарядов, будь то сцена жесточайшей бомбежки или показ мастерски проведенной операции по взрыву стратегически важного объекта — моста, мы ни на минуту не забываем, что вместе с бойцами сражаются люди, в боевой комплект вооружения которых входит кинокамера...

«Мир в этот день» (СССР)

Знание этого во сто крат увеличивает эмоциональное воздействие ленты.

Киностудия «Освобождение» посвятила фильм памяти павших бойцов.

Значит, и памяти многих своих сотрудников...

Символически называется другая конкурсная картина — «Спасенные кадры», смонтированная во Франции из материала, подготовленного лаосскими операторами. Пленка ее поцарапана, местами засвечена, порой экран пересекают мутные полосы. Дело в том, что во время съемок под артобстрелом пострадал один из аппаратов, много отснятого материала вообще погибло. Увиденное — только спасенные кадры. И как о многом все-таки

«Октябрь пришел» (ГДР)

рассказывают эти кадры. Как они нам дороги! Ведь это далекий привет с освобожденных земель Лаоса.

Так же как те, что сняты югославским режиссером И. Мехичем и объединены в фильм «Человек на потрясенной земле». Но здесь автор встал перед испытанием иного порядка. Он оказался очевидцем стихийного бедствия, постигшего жителей города Баня Лука, перенесшего в октябре 1969 года сильнейшее землетрясение. Приехав туда с совсем иной творческой задачей, И. Мехич, пренебрегая собственной безопасностью, запечатлел все, что произошло. Показал мужество людей, их взаимовыручку в час испытания, помощь, пришедшую из разных стран. Верность профессиональному и гражданскому долгу позволила создать этот фильм, отмеченный теперь специальной премией жюри.

Таких примеров можно привести немало.

О мужестве операторов нельзя не думать и тогда, когда экран как бы включает вас в колонны демонстраций протеста где-нибудь в Америке, когда видишь квадратные фигуры полицейских, направленные в людей брандспойты, летящие в них гранаты со слезоточивым газом, мелькание дубинок, не отличающих тех, кто несет транспаранты, от тех, кто ведет съемку.

Голос трудового народа, звучащий с экрана,— это и голос документалистов, стоящих на страже прогресса и справедливости.

●

Совершенно очевидно, что говорить о фильмах Лейпцигского фестиваля, значит, прежде всего иметь в виду политическое положение в тех странах, откуда они прибыли. Ценность картин определяется в первую очередь их общественной значимостью. Тем более что прогрессивные кинодокументалисты, работающие в условиях капитализма, встречают на своем пути препятствия, преодоление которых требует немалой выдержки, изобретательности, стойкости, веры в свои силы и идеи. Но именно поэтому их фильмы пробивают себе дорогу к аудитории и в собственных странах и на международной арене. В свете такого положения особенно ярко очерчивается роль Лейпцигского фестиваля как высокой трибуны, с которой во весь голос обращаются к миру журналисты с кинокамерами.

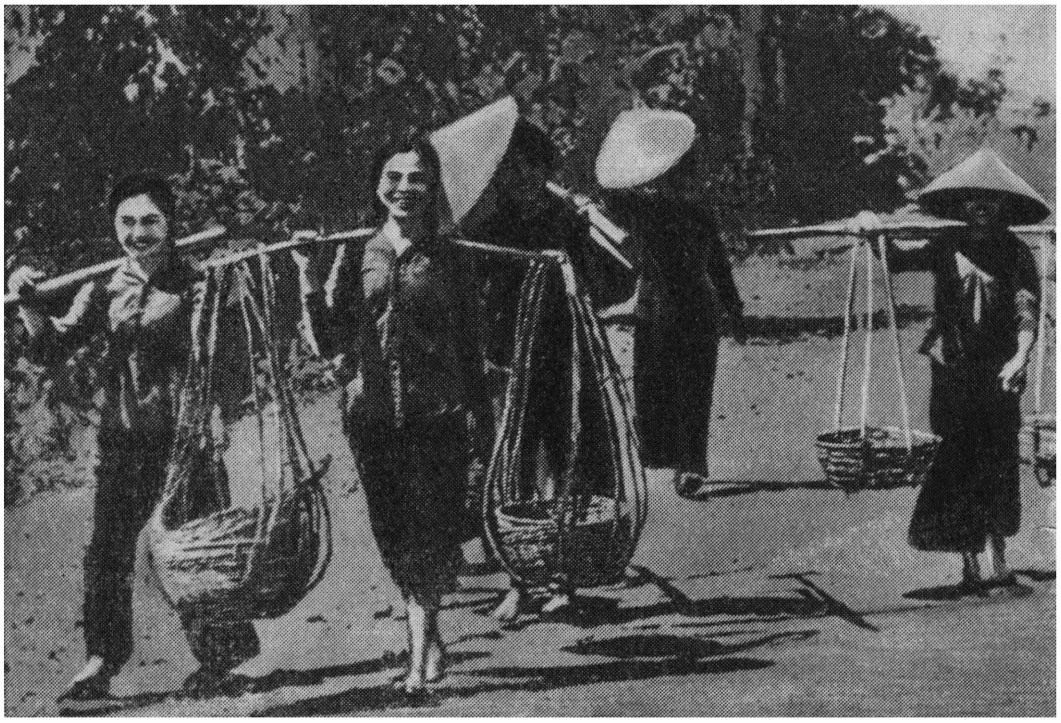
Возьмите, скажем, японский фильм «Молодежь и договор о безопасности». Его тема — организация массовой борьбы против американо-японского договора. Он привлекает остротой и непримиримостью подхода к проблеме, которая сегодня во многом определяет политическую ситуацию в стране и от которой никак нельзя отвлечься, если пытаться правильно понять умонастроения трудовой Японии, характер процессов, показательных для нынешнего состояния ее общественного климата.

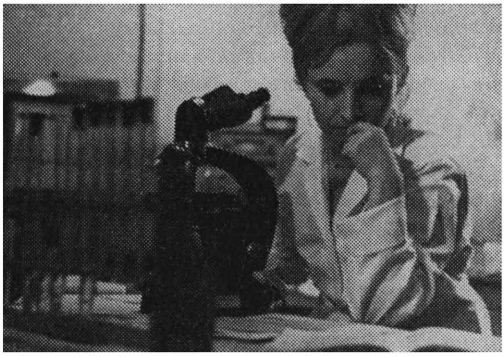
С той же точки зрения можно рассматривать и итальянскую картину «Договор», созданную прогрессивными кинематографистами с помощью рабочих и профсоюзных активистов во время «горячей осени» 1969 года. С документальной точностью картина шаг за шагом воспроизводит ход стачечных боев, столкновения рабочих с предпринимателями, их борьбу с полицейским произволом, провокациями и интригами левых экстремистов. К этой же группе произведений примыкает и картина из ФРГ «Баланс одного года», анализирующая проблемы Западной Германии, подводящая итог годовой деятельности Германской коммунистической партии (ГКП).

В том же тематическом потоке конкурсных показов — финский телевизионный фильм «Под землей», повествующий о невыносимых условиях жизни и труда боливийских горняков, или американский, удостоенный «Золотого голубя» фестиваля,— «Майский день», показывающий демонстрацию протеста, проведенную партией «Черные пантеры» в мае 1970 года, демонстрацию, направленную против расовой дискриминации, против политики насилия, насаждаемой правительством США.

Другой американский фильм — «Продолжайте!» — знакомит зрителей с популярной, особенно среди демократически настроенной молодежи, певицей Джоан Баэз. Мы видим ее на концертной эстраде, дома, беседующей с друзьями, просто с людьми, желающими ее послушать, узнать ее отношение к тем или иным вопросам бытия и политики. Кстати, эта лента вызвала в кулуарах фестиваля довольно оживленный обмен мнениями. Что это, спрашивали одни, хитро сделанный реклам-

«Битва на дороге» (ДРВ)





«Она» (ГДР)

ный фильм или, спрашивали другие, попытка заставить зрителя задуматься над некоторыми важными проблемами? Что это, выступающая в личинах прогресса христианско-гуманистическая проповедь или все-таки рекомендация к действию, наиболее приемлемая для определенной части западной молодежи на начальном этапе ее политического формирования?.. Кое-кто из противников фильма посчитал даже, что его напрасно включили в программу лейпцигских показов. Возражая этим последним, председатель Международного жюри, главный комментатор телевидения ГДР профессор Карл-Эдуард фон Шнитцлер подчеркивал, что подобные фильмы надо ценить за то, что они, пусть в своеобразной форме, но все-таки протестуют против установившегося капиталистического правопорядка, они нащупывают потенциальных союзников для последовательной антиимпериалистической борьбы в среде той молодежи, которая не обрела еще своей твердой цели, но упорно ее ищет.

●

Тема героического борющегося Вьетнама заняла почетное место в программе фестиваля. Она находила отражение не только в произведениях, сделанных на Севере и Юге многострадальной героической страны. К ней обращались многие. Так из Великобритании прибыл фильм «Я был солдатом» — киноинтервью с двумя молодыми людьми, в течение двух лет служившими солдатами американской армии во Вьетнаме. Мы видим, до какой степени духовной опустошенности, психической исковерканности могут дойти люди, причастные к страшным преступлениям, творимым американской военщиной на вьетнамской земле.

Как бы продолжая эту мысль, вникая в причины страшного явления, кинематографисты ГДР в своей картине «Американский солдат Свен Эриксон дает показания» на примере расследования преступления в Сонгми ясно показывают, что именно экспансия американского империализма, государственно санкционированная безнаказанность преступников являются причиной того разгула поистине звериной жестокости, который сегодня вызывает праведный гнев всего человечества.

В фильме «Женщины Вьетнама» другая группа кинематографистов из ГДР выводит на экране образы четырех мужественных вьетнамских женщин, людей разных характеров, возрастов, судеб, но единых в своей ненависти к врагу и огромной любви к родине. Глазок кинокамеры выхватывает из ставшей обычной для них жизни, где все, кажется, соединилось и перемешалось,— надо качать люльку и стрелять из орудия, готовить обед и нести сторожевое охранение, сажать рис, ловить рыбу, воспитывать детей и наравне с мужчинами изучать материальную часть автомата, совершенствоваться в боевой и политической подготовке,— выхватывает и показывает самое характерное, что вызывает чувство восхищения и преклонения перед этим повседневным героизмом.

На примере только что названных картин мы видим, что для кинодокументалистов, собравшихся в Лейпциге, обращение к данной теме есть результат горячего стремления внести свою лепту в правое дело солидарности с борющимся Вьетнамом. Недаром, когда пришло известие о том, что американские агрессоры вновь обрушили бомбы на Демократическую Республику Вьетнам, они едино-

душно приняли резолюцию протеста: «Мы непоколебимо стоим на стороне вьетнамского народа,— говорилось в ней.— Наши фильмы входят в арсенал антифашистской борьбы. Наши фильмы должны крепить силы мира и прогресса во всем мире...»

Понятно, что фильмы, показанные здесь самими вьетнамскими кинематографистами, встречались с особым вниманием и волнением. Об одном из них — «Жители моей деревни» — сказано выше. Другой — «Битва на дороге» (ДРВ), получивший «Золотого голубя», сделан по простому, но очень выразительному сюжету. Документалисты в течение долгого времени следили за работой одной из саперных бригад, которой поручалось охранять и поддерживать в рабочем состоянии участок дороги, проходившей в полосе фронта. С непреклонным упорством солдаты Народной армии расчищают завалы после бомбежек. В умелых руках заступ, лопата, взрывчатка, бульдозер становятся гарантией образцового состояния дороги, по которой идут и идут на передовую военные грузовики.

Чтобы снять эту непродолжительную ленту, режиссеру и оператору Нгуену Кха пришлось проделать путь более чем в тысячу километров. Не раз отснятый им материал погибал во время налетов. И он начинал сначала. Зато фильм о несгибаемой боевой воле и уверенности в победе вьетнамского народа был создан!

Приехавшие на фестиваль кинодокументалисты в разной форме неоднократно подчеркивали одну и ту же мысль, говоря о смысле девиза Лейпцигского фестиваля «Фильмы мира — за мир во всем мире»: мир не падает с неба, его нам никто не подарит, его нужно завоевать в борьбе против империализма. Вот почему, говорили они, свою жизненную

«Полет в будущее» (СССР)

«Бригада «Вансеремос» (Куба)

задачу мы видим в прямом вмешательстве в события наших дней, в активной поддержке демократических, антиимпериалистических сил во всем мире...

Ярким доказательством справедливости этих слов и стали многие киноленты, показанные в Лейпциге.

Они победят!

Программе фильмов, привезенных из Чили, жюри присудило «Золотого голубя».

Факт знаменательный. Он свидетельствует о заметном качественном росте молодой чилийской кинодокументалистики. Но в нем можно разглядеть и иные аспекты. Нельзя не отметить, что на XIII Лейпцигском фестивале уверенно заявила о себе также документальная кинематография Аргентины, Бразилии, Уругвая, которая, преодолевая неимоверные трудности технического, экономического и политического характера, находит возможности не просто существовать, но и бороться, обращаясь к людям труда, видя в них и свой главный адрес и главную надежду. Делегации некоторых стран Латинской Америки, члены которых по весьма серьезным причинам просили не разглашать их имена, были окружены в Лейпциге всеобщим вниманием.

В первый день конкурсного показа зрители увидели чилийский фильм «Мы победим!». Много потом было показано впечатляющих лент, но та, короткая, пятнадцатиминутная, запомнилась как-то по-особому...

По широким магистралям скользят шикарные легковые автомобили. В них довольные, сытые пассажиры-водители. Но вдруг в потоке ласкающих асфальт авто появляется нарушающая эту идиллию группа: пожилой оборванный человек волочит огромную груженную скарбом тачку: мотор в одну человеческую силу!.. Идея социальных контрастов, протест, выражаемый авторами этим приемом контрапункта, и дальше пронизывает фильм.

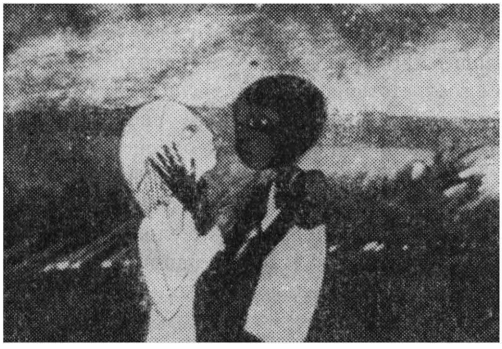
Камера переносит нас из центра города на окраины. Трущобы. Очереди у бедных лавочек. Панорама по изможденным, голодным лицам. Дети копошатся в свалке. А за кадром детский голосок выводит слова и мелодию веселой песенки о счастье, об удаче, которая подкарауливает каждого...

И новое сопоставление. Холеные господа привели на выставку своих питомцев: симпатичных и ухоженных терьеров, сеттеров, колли, догов, пойнтеров,— причесанных, с бантиками. И встык с безучастными мордами собак, с влюбленными лицами их владельцев монтируются следом кадры, которые заставляют содрогнуться: голенький ребенок с обвисшей, как у старичка, кожей, огромные, бессмысленные, отупевшие от голода глаза, бессильные ручки, вспученный живот...

Можно ли бесконечно терпеть такое?!

Мы видим улицы, заполненные протестующими демонстрантами. В колоннах учителя, студенты, ремесленники. Транспаранты, лозунги. На плакате одно слово: «Баста!» — написано не по-русски, но смысл понятен. Полиция врубается в колонны, за руки, за ноги, за волосы тащат людей, бросают в черные машины. А за кадром звучит нежная песня о любви...

Когда была готова эта часть фильма, жизнь сама написала для него финал. Представитель блока Народное единство доктор Сальвадор Альенде победил на президентских выборах. В заключение нам показывают хронику по-



«Волки и овцы» (Италия)

следних дней: ликующий народ, на улицах поют, пляшут, обнимаются, плачут. Плачут слезами радости и надежды. «Свободен путь для рождения нового человека»,— звучит голос за кадром...

Чилийский режиссер, автор этого фильма, Альваро Рамирес рассказывает:

— Задачи, которые ставят перед собой наши кинематографисты, предопределяются конкретной социальной, экономической, политической ситуацией в стране. Фильмы, привезенные в Лейпциг, сняты еще до победы Народного единства, и поэтому авторы их преследовали две цели. Во-первых, создать как бы обвинительный документ, свидетельство об истинном положении народа. Во-вторых, призвать людей к борьбе, к политической активности, к протесту, пробудить в них национальное самосознание, желание самим строить свою жизнь. Кино, телевидение, радио, печать — все в руках или под сильным воздействием иностранных капиталистических монополий. Поэтому в своих фильмах мы не просто живописуем нищету, а стремимся вновь вернуть народу его национальное достоинство, пробудить гордость его духовными и культурными ценностями, его историческими традициями. Только народ, в котором проснулись эти чувства, способен к борьбе за свободу! Сегодня, на новом этапе, у кинематографистов особо благородная цель: объяснять массам задачи, которые стоят ныне перед страной. Мы выступаем за создание фильмов политически острых и зрелых, зовущих вперед, организующих людей на активную работу ради будущего...*

Эти мысли были высказаны Альваро Рамиресом на очередной «Беседе в полночь». Следует, видимо, коротко объяснить, что это такое...

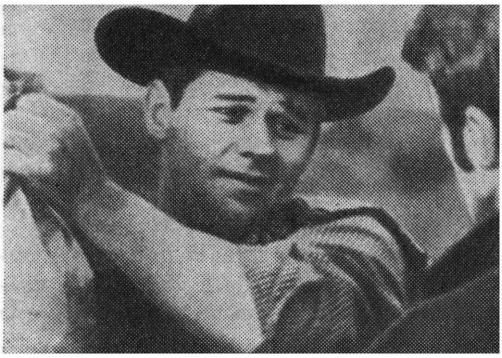
При всем том, что программа фестиваля была насыщена чрезвычайно (как уже упоминалось, в нее входили и основные конкурсные показы, и демонстрация телевизионных лент, и информационная программа, и ретроспектива, да плюс к тому ежедневные пресс-конференции, встречи, собеседования)— несмотря на такую сверхпредельную нагрузку, падавшую на каждого участника, к половине двенадцатого ночи большой конференц-зал гостиницы «Астория» оказывался переполненным. Начинались так называемые «Беседы в полночь».

Честно признаюсь, на первую мне попасть не пришлось. Опоздал на четверть часа, и дверь уже так плотно подпирали спинами с той стороны, что протиснуться за нее оказалось невозможно. Следующей ночью я был умнее, пришел заблаговременно, а ушел под утро, вдоволь надышавшись табачным дымом от сигарет и сигар со всех континентов, но зато переполненный впечатлениями, с блокнотом, распухшим от записей.

«Беседы в полночь» дали хорошую возможность участникам фестиваля уже устно продолжить разговор, который начинался днем на экране. Сами же по себе они показались мне еще одной характерной приметой Лейпцигского кинофорума, знаменитого ныне во всем мире своей атмосферой высокого демократизма, духом политической активности, глубоким и четким пониманием его благородного девиза.

В свободных дискуссиях «Бесед» затрагивались разные аспекты ведения борьбы прогрессивными кинематографистами капитали-

* Когда статья была готова к печати, пришло сообщение: «Чили-фильм» — названа первая в этой стране государственная компания по производству кинофильмов.



«Я был солдатом» (Великобритания)

стических стран с монополистическими корпорациями, захватившими в свои руки как производство фильмов, так и их прокат; здесь страстно спорили о том, какие надо создавать картины, чтобы, учитывая в каждом случае конкретные политические условия, наиболее успешно способствовать привлечению масс к борьбе против империализма, чтобы быть в первых шеренгах тех, кто выступает за поддержку национально-освободительного движения молодых и развивающихся стран; говорилось также и о том, как кинематографисты социалистического лагеря помогают своим искусством укреплению этого великого содружества и, таким образом, укрепляют силы мира и социального прогресса.

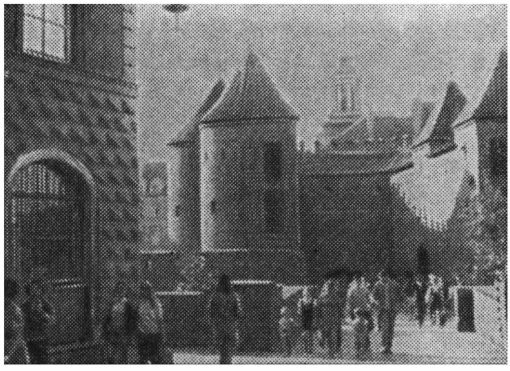
Когда бываешь на подобных встречах, не можешь не думать о том процессе, который принято определять как политизация народных масс, процессе, который с победительной силой распространяется по земному шару и сопровождается ростом популярности в мире идей социализма, завоевывающего на свою сторону сердца трудового люда. Все, что удалось услышать, увидеть, узнать на Лейпцигском фестивале, стало как бы зримым подтверждением этих известных положений...

Именно тогда, на второй «Беседе в полночь», вслед за чилийцем попросил слово товарищ из Аргентины.

— У нас в стране,— подчеркнул он,— Национальный институт кинематографии производит продукцию, которая находится в полном соответствии с политическим курсом правительства, поддерживаемого своей капиталистической олигархией с одной стороны и США — с другой. Все, кто желает создавать фильмы иного толка, официальной поддержки не имеют. Условия у нас сложные. И тем не менее изменять своему направлению, направлению сознательного соединения искусства с борьбой народных масс, мы не собираемся. У нас нет ни времени, ни средств решать чисто эстетические задачи. Фильмы политические, фильмы, в которых трактуется проблема реальной свободы для тех, кто трудится,— имеют свою эстетику!

В условиях военной диктатуры мы не имеем возможности пользоваться традиционными каналами распространения фильмов. Мы вырабатываем свои методы. Показываем, например, фильмы на профсоюзных собраниях, тут же их обсуждаем. Разговор, естественно, прежде всего касается содержания картин, живых проблем, которые в них подняты. Правительство отказывает нам в средствах, но мы опираемся на общественные организации, которые действуют, несмотря на жесточайшие политические условия!..

— Уругвай,— сказал вслед за тем представитель Уругвая,— страна небольшая. Собственной кинопромышленности у нас нет. Созданная полтора года назад молодыми кинематографистами так называемая «Синематека третьего мира» преследует несколько основных целей. Назову их: выпуск фильмов политического содержания, показ революционных фильмов всего мира для формирования сознания зрителя, подготовка кинематографических кадров, участие в создании и распространении литературы, пропагандирующей фильмы, которые мы считаем важными. И нам приходится жаловаться на отсутствие экономической поддержки. Но и у нас нет никакого желания становиться в зависимость от зарубежного капитала или кучки собственных меценатов. Поэтому мы вступаем в контакты с аналогичными киногруппами других латиноамерикан-



«Глазами друга» (СССР — ПНР)

ских стран. Думается, этот путь весьма перспективен. Солидарность прогрессивных сил, создающих новую массовую культуру на нашем континенте, совершенно необходима...

Далеко не часто подобного рода информацию приходится получать, как говорится, из первых рук. Поэтому я и рискнул сравнительно подробно привести высказывания документалистов из Латинской Америки, надеясь, что они привлекут внимание читателей, интересующихся развитием документального кино в мире.

Вот что сообщил (опять «безымянный») кинематографист из Бразилии.

— Наш художественный кинематограф,— заявил он,— в политическом смысле обречен на прозябание. Причина? Полный контроль со стороны правительства, которое противостоит коренным устремлениям народа. В этом смысле мы гораздо большие надежды возлагаем на фильмы документальные, которые прежде всего способны играть активную роль в формировании революционного общественного сознания. Такие произведения мы и стремимся создавать. Но опять вопрос вопросов: выход к зрителю. Ведь существующие каналы для нас наглухо закрыты. Вы можете понять поэтому, почему так важны для нас фестивали, подобные Лейпцигскому. Здесь наши ленты обретают аудиторию, здесь мы можем открыто заявить о своей платформе, получить вдохновляющий импульс для дальнейшей работы.

По непредусмотренному сценарию последним на той «Беседе в полночь» выступил неожиданно появившийся (он опоздал к началу фестиваля) известный кубинский режиссер С. Альварес.

— Лейпцигский фестиваль документальных и короткометражных фильмов,— говорит Альварес,— является тем фестивалем, на котором кубинский документальный революционный фильм как бы обрел свою вторую родину. Этот традиционный международный форум много способствовал мировому признанию кубинского документального кино.

Несколько часов назад я прибыл из Гаваны. И сразу попал сюда и тронут до глубины души возможностью обсуждать проблемы кинематографа стран Латинской Америки здесь, в этой горячей, заинтересованной аудитории. Право, можно подумать, что Лейпциг переместился на сегодняшний вечер в Латинскую Америку!.. Коллеги, выступавшие до меня,— люди молодые, авторы боевых фильмов, своей работой показывающие всему миру, что на нашем континенте зреют силы протеста, все более четко обозначаются революционные процессы.

Я оказался в Чили, когда произошло подлое убийство генерала Шнейдера. Сейчас мы снимаем фильм об этом кровавом преступлении приспешников империализма. Хочется сделать произведение многозначное, рассказывающее о политическом положении не только в Чили, но поднимающее проблемы шире, по возможности полно отражающее борьбу народов Латинской Америки за революционные преобразования, против власти капитала, представляющее нас как одно звено в единой цепи антиимпериалистического фронта. В одной форме борьба ведется на Американском континенте, в другой — во Вьетнаме, но все это разные звенья одного поступательного процесса.

Документальные ленты, подобные картине «Мы победим!», достаточно ярко показывают, на каких путях находят себя энтузиасты но-

«Прощальный гимн» (ОАР)

вого кино в латиноамериканских странах. Наши друзья из Чили и других стран обрисовали условия своей работы. Условия тяжелые. Я мог в этом убедиться лично. В самом деле, у них в руках самая примитивная аппаратура — какой-нибудь элементарный магнитофончик, старенькие, отчаянно шумящие камеры, и даже монтажного стола нет... Но какая увлеченность! Какое необоримое желание рассказать миру об истинном положении трудового люда своих стран, какое вдохновенное стремление к революционному действию! Как бы ни неистовствовали империалисты, правда пробивает себе дорогу!

В Уругвае было несколько случаев, когда в ходе обычного сеанса молодые люди захватывали проекционные будки и показывали залу диапозитивы, воспроизводящие сцены расправ полиции с демонстрантами. Понимаете, что они захватывали?.. Кинотеатры! Потому что кино в честных руках становится глашатаем правды. Здесь присутствуют наши друзья из Бразилии. Они приехали в Лейпциг несмотря на жесточайший террор у себя на родине, приехали, чтобы тоже рассказывать миру правду. Вот почему так горячо мы приветствуем Лейпцигский фестиваль, где показываем свои фильмы, где делимся с друзьями всем, чем переполнена наша душа!..

●

Убедительно была представлена на фестивале кинематография стран арабского Востока, откуда приехали посланцы семи государств. В ежедневном информационном бюллетене, выходящем на фестивале, регулярно публиковались беседы и интервью с членами этих делегаций. Среди них Ф. Ясири из Сирии, Мохамед Абдель Раман — начальник отдела Египетского телевидения, Сафия М. Еламин — директор студии в Судане, она единственная женщина-режиссер в стране, Хамди Кандил — член жюри фестиваля, представитель Объединенной Арабской Республики. Внимание, которым они пользовались, оценка их усилий и устремлений нашли отражение и в итогах фестиваля. «Серебряных голубей» получили сирийский фильм «Нам живется хорошо» и «Прощальный гимн» (ОАР). В первом разоблачается лживость израильской пропаганды. Использовав звукозапись передач, транслируемых иерусалимским радио на страны Арабского мира, в которых утверждается, что арабам на оккупированных территориях «живется хорошо», авторы с помощью кинокадров показывают, как им живется на самом деле... Второй фильм — это взволнованный репортаж о прощании народа с Гамаль Абдель Насером...

Люди нового мира

С обширной и разнообразной программой выступили в Лейпциге кинематографисты социалистических стран. И фильмы, получившие награды, и те, которым наград не хватило, принимались здесь с исключительным интересом. Они производили впечатление высоким мастерством исполнения, ясностью, четкостью авторской позиции, выразительным раскрытием выбранных тем. Ленты эти свидетельствуют о новых успехах документалистов в утверждении социалистических начал жизни, о стойкой верности идеям борьбы с империализмом, милитаризмом, всеми формами человеконенавистничества, готовности и умении разяще хлестко отвечать на происки враждебной идеологии.

«Ветер весь день» (СССР)

Мы увидели, например, такие картины Германской Демократической Республики, как «Владимир Ильич Ульянов-Ленин» Аннели и Андре Торндайк или «Октябрь пришел», сделанную с огромным уважением к рядовым труженикам страны. В картине создается как бы коллективный портрет новой Германии — люди с заводов, труженики сельского хозяйства, общественные деятели, конструкторы, инженеры, представители творческой интеллигенции...

«Золотого голубя» получила картина студии ДЕФА «Человек чести должен уйти». Здесь речь идет о не безызвестном генерале бундесвера Молинари, расследованием преступной деятельности которого занялись кинематографисты. Они возвращаются к событиям, случившимся 13 июня 1944 года, когда по приказу Молинари были расстреляны 106 человек. Экран знакомит с немногими оставшимися в живых свидетелями кровавой расправы. В ходе интервью неопровержимо доказывается, что нынешний импозантный генерал и тот молодой эсэсовец, чей лик сохранила старая фотография, — одно и то же лицо. Под воздействием возмущенного общественного мнения генерал вынужден был подать в отставку. Реакционная газета «Мюнхенер меркур» так прокомментировала это событие: «Уходит человек чести, и это всегда жаль». Отсюда и иронческое название фильма. Фильма, который призывает к бдительности, ибо Молинари и такие, как он, исполнены решимости при первой возможности вернуться на политическую арену...

«Человек чести» — один из многих примеров, показывающих, что социалистический кинематограф всегда в боевой готовности, когда дело касается разоблачения империализма, борьбы с реваншизмом и милитаризмом, с любыми происками реакции.

В этой связи нельзя не сказать о двух чехословацких картинах, отмеченных жюри, в которых восстанавливается правда истории, в которых ретроспективный подход к решению темы помогает лучше понять и оценить настоящее. Я имею в виду ленты «Августовская пастораль» и «Генералы». В «Августовской пасторали» нас знакомят с жителями одной из деревень в северной Чехии, не поддавшимися на удочку провокаторов в августе 1968 года и сердечно встречавшими войска дружественных армий, так же как в 1945 году встречали они советские части, пришедшие сюда как освободители, как провозвестники новой, счастливой жизни. Вторая лента посвящена рассказу о Словацком восстании 1944 года, двум видным деятелям этого восстания — генералам Голиану и Виесту.

Советская картина «Ветер весь день», болгарская «По ту сторону голубого порога», югославская «Человек на потрясенной земле» (первые две — «Серебряный голубь», третья — специальная премия жюри),— куда бы ни приводили нас авторы — в пустыню ли Средней Азии, где возводится новый город, в морские ли пучины, где в подводной кабине много дней трудятся молодые ученые, в район ли землетрясения, которое рушит дома, но не может поколебать человеческое мужество и солидарность перед лицом опасности,— мы знакомимся с людьми новой формации, которым покоряется даже стихия, которым природа открывает тайны для блага нынешних и будущих поколений.

О картине польско-советского производства «Глазами друга» подробно говорилось в рецен-

зии Г. Кублицкого, опубликованной в № 1 нашего журнала за этот год. Лента выставлялась на конкурс Польшей и получила в Лейпциге «Серебряного голубя». Добавлю только, что она встретила самое доброжелательное отношение. Во всех оценках картины сквозила искренняя признательность авторам Л. Перскому и Л. Махначу за то, что с таким истинным мастерством, в высоком гражданском и лирическом ключе сумели раскрыть они тему дружбы между народами Польши и Советского Союза.

Другая картина, мультипликационная, совместного производства ГДР и СССР «Юноша Фридрих Энгельс», увенчанная «Золотым голубем», имела на фестивале успех исключительный. Радостно само ее появление в год, когда передовое человечество отмечало 150-летие со дня рождения Фридриха Энгельса. Поразительны фантазия, вкус, мастерство, проявленные ее создателями Клаусом и Катей Георги, Ф. Хитруком и В. Курчевским. (Подробнее см. рецензию Л. Закржевской в этом номере «Искусства кино».)

Большое впечатление произвел в Лейпциге советский телевизионный фильм «Мир в этот день», рассказавший о том, чем жила планета в день 100-летия со дня рождения В. И. Ленина — 22 апреля 1970 года. Картина получила высокую и почетную оценку. Ей была присуждена специальная премия Всемирного Совета Мира.

Зал кинотеатра «Капитолий» был переполнен, когда демонстрировался наш фильм «Полет в будущее», посвященный многосуточному рекордному полету корабля «Союз-9», подготовке и успешному проведению уникального космического эксперимента, свидетельствующего о высочайшем развитии в СССР науки и техники. «Золотой голубь» по разделу научно-популярных фильмов избрал для своего «приземления» именно эту картину...

По традиции, в день окончания фестиваля после подведения итогов происходит показ нескольких награжденных фильмов. На этот раз демонстрация была по достоинству открыта советским экспериментальным фильмом-плакатом (так хочется мне определить его жанр) «Наш марш». Использование новой кинотехники пришло здесь на помощь смелому и благородному замыслу: в короткой ленте образно, ярко, темпераментно поведать об основных вехах героической жизни советского государства. Попытка увенчалась успехом. Успехом полным. И зрители и жюри, присудившее картине «Золотого голубя», были единодушны в ее высокой оценке.

●

Эти страницы написаны под свежим впечатлением от фестиваля и нисколько не претендуют на всеобъемлющий анализ его итогов. Так, в частности, вне сферы внимания обозревателя остались вопросы, связанные с разбором сугубо специфических проблем мастерства, особенностей тех новаций в способах отражения действительности и вторжения в нее, которыми отмечено движение мирового прогрессивного документального кинематографа сегодня.

Каким должен быть документальный фильм? Какими путями ему развиваться дальше? Почему одни приемы, используемые авторами, можно считать естественными для документального кино, другие — противоречащими его специфике и сути,— эти и десятки других общих и более частных вопросов то и дело возникали в ходе интервью, встреч, бесед, просмотров.

Известный режиссер, профессор Государственной Высшей школы кино и театра в Лодзи Ежи Боссак, например, считает, что в фильмах документалистов в самой острой и выразительной форме должен найти отражение процесс изменения мира, рост самосознания простых людей земного шара. Надо, говорит он, вникать в известное так, чтобы в нем находить новое, уметь увидеть необычное в обычном. И здесь тоже во всей полноте встает проблема мастерства, овладения техникой, новаторского использования звука, текста, монтажа. Порой, считает Е. Боссак, фильмы оказываются слишком статичными, что приводит к несоответствию с темпами и ритмами эпохи. Значит, нужна, скажем, бóльшая подвижность камеры и многое другое.

«Человек чести должен уйти» (ГДР)

Одним словом, время предъявляет новые требования к кинематографистам, и они должны ответить на его требования дальнейшим обогащением и развитием выразительных средств своего искусства.

Краткость и сжатость, умение отобрать из обилия материала только самое необходимое, только то, что прямо работает на тему, считает важнейшим принципом документалиста режиссер из Сирии Файзал Яспри, создатель конкурсной ленты «Нам живется хорошо».

Повторяю, данный круг вопросов остается за рамками статьи. Это предмет особого разговора. Но поскольку «предмет» существует, о нем нельзя не сказать...

На заключительном вечере, высоко оценив итоги XIII Международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения в Лейпциге, председатель жюри фон Шнитцлер, назвав победителей, высказал также некоторые общие соображения жюри. Было сделано пожелание увидеть в будущем больше фильмов, представляющих Черную Африку. Говорилось также и о том, что иные фильмы о жизни и борьбе рабочего класса в капиталистических странах не всегда с достаточной четкостью трактуют вопрос о политической и социальной природе анархизма и левого радикализма в этом движении. Выдающиеся мастера, составлявшие жюри, в состав которого от Советского Союза входил Роман Кармен, призвали своих коллег, работающих в области научно-популярного кинематографа, глубже раскрывать живую связь научно-технического прогресса с судьбами человека и человечества, решительнее отходить от поверхностной дидактики, сугубой информационности. Решительно прозвучал также призыв бережнее

относиться к использованию исторических кинодокументов. Каждое обращение к подобного рода материалу должно быть согрето подлинным волнением и подкреплено поистине глубоким, научным знанием вопроса.

...Передовые кинематографисты мира осознают свою большую ответственность перед человечеством. В их руках кинокамера становится боевым оружием, которое активно участвует в общественных процессах, помогает простым людям земного шара в их справедливой борьбе, в перестройке мира по законам социальной справедливости. Лейпцигский фестиваль состоялся в год, когда вся планета отмечала 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Его кинопрограмма еще раз показала и с новой силой подчеркнула, что Ленин жив, что он — знамя в борьбе человечества за свое счастье.

Братья Рокфеллеры пропагандируют „революцию“

Филип Боноски

В прошлом году в Нью-Йорке проходил очередной международный кинофестиваль, который проводится Линкольн-центром. На сей раз значительная часть представленных фильмов отразила идеологию «новых левых», в последнее время получившую распространение в определенных кругах западной интеллигенции. Политическую оценку подобного рода фильмов дал американский писатель и критик Филип Боноски в серии острополемических статей, напечатанных в газете «Дейли Уорлд».

Вскрывая истинно а н т и революционный характер левацкого революционаризма фильмов, показанных в Нью-Йорке, Ф. Боноски прежде всего затрагивает проблему, которую сами «новые левые» обозначили как проблему «репрессивной терпимости» буржуазного общества. Понятие это было введено одним из главных теоретиков «новых левых» Гербертом Маркузе и призвано «объяснить» действительно более чем странную ситуацию, при которой буржуазное государство не предпринимает каких-либо шагов для пресечения устно или печатно выражаемого недовольства буржуазным порядком, с которым как будто бы выступают «левые». Откуда такая терпимость? В чем ее корни и скрытая от поверхностного взгляда классовая логика? «Новые левые» утверждают, что подобного рода терпимость является одной из форм подавления всякого социального протеста «безразличием», в котором этот протест должен угаснуть и заглохнуть. Отсюда отрицание «новыми левыми» традиционных, то есть реалистических форм искусства, ибо эти формы якобы недостаточно действенны.

На самом деле все обстоит гораздо проще. И грубее. Как показывает Ф. Боноски, «левацкий революционаризм» Годара или Кармица не только не страшен, а в ы г о д е н империалистам всех мастей, поскольку главная цель «левых» крикунов состоит в попытке дискредитировать истинно пролетарскую революционность, отвлечь умы бунтарски настроенной, но политически плохо воспитанной части молодежи от марксизма-ленинизма, от марксистско-ленинских коммунистических партий. Ради этого господа Рокфеллеры и иже с ними готовы «простить» «левым» радикалам их «антибуржуазность», тем, впрочем, и примечательную, что на самом деле в «критике» буржуазного строя Годар и Кармиц не говорят ничего действительно опасного для буржуазии.

Филип Боноски поэтому глубоко прав, когда ставит вопрос, действительно ли так уж революционны произведения, столь спокойно, а иногда даже с большим энтузиазмом принимаемые господствующим классом? Боноски приходит к выводу, что братья Рокфеллеры, которые числятся среди патронов фестиваля, даже заинтересованы в мнимой революционности «новых левых», отодвигая активной пропагандой их картин в тень борьбу настоящих марксистов-ленинцев.

Восьмой Нью-йоркский кинофестиваль официально открылся в Линкольн-центре 10 сентября вечером. Десять стран были представлены 27 художественными фильмами. Из них большинство из Франции и Италии, а также из Швеции, Западной Германии и Японии. Участвовали также Испания (один фильм), Бразилия (один фильм) и Индия (было бы точнее сказать, Индия Сатьяджита Рэя — один фильм). От Соединенных Штатов — только три фильма. От остального мира — ничего.

Проводился также параллельный фестиваль специальных фильмов, большей частью короткометражных, из которых многие были спасены от грозившего им забвения в фильмотеках. Особую ценность представляла программа, названная «Голоса Америки», которая, как сказано в программе фестиваля, «включает в себя фильмы, посвященные группам меньшинств сегодняшней Америки».

На фестивале были также показаны американские фильмы тридцатых годов «Тупик», «Заглавная страница», «Император Джонс» и другие. И в заключение Французская синематека показала подборку из лучших цветных фильмов, начиная с разрисованных от руки картин Мельеса и кончая Диснеем, советским «Отелло» и другими.

[...]Когда г-на Роуда* спросили, чем руководствовалась комиссия при отборе фильмов, его ответ фактически не был ответом. «Нашим собственным вкусом»,— сказал он. Тем не менее этот «вкус» отразил множество влияний, как эстетических, так и социальных, следствием чего явилась апология, которую г-н Роуд произнес по поводу политических фильмов, в большом количестве отобранных для фестиваля. Вот его слова: «Нравится нам это или нет (а это не нравится многим), политический фильм прочно вошел в нашу жизнь. На фестивале этого года, например, более половины фильмов можно без труда причислить к этой категории. Назад к тридцатым, скажут некоторые. Но есть здесь и разница».

И именно эта разница прежде всего бросилась в глаза на фестивале.

Для пояснения своей мысли расскажу о двух фильмах, которые я видел на одном из просмотров в первую неделю фестиваля: «Ветер с Востока» Жан-Люка Годара и «Товарищи» Марена Кармица.

«Ветер с Востока» — типичный продукт «позднего» Годара. В этом длинном утомительном фильме действует группа молодых людей, взятых, скорее всего, прямо из «уличного театра» в богемном квартале. Одеты они в весьма замысловатые костюмы солдат времен Гражданской войны, индейцев и вообще в нечто невообразимое, взятое, видимо, из запасов Армии спасения. Они разгуливают, разодетые таким образом, и не пытаются выдать себя за тех, кого изображают; они напоминают студентов, переодевшихся для репетиции любительского спектакля. «Действие» постоянно прерывается интермедиями, когда на сцену брызгают красной краской, чтобы «изобразить» кровь, происходят погони, деланные потасовки, вроде тех, что устраивают дети, и т. д.

Взятое само по себе, это может лишить терпения даже ангела. Однако ничто не существует само по себе. Есть здесь и кое-что другое. Для начала скажем, что фильм разделен на три части. Первая часть, в свою очередь, разбита на более мелкие отрезки: стачка, делегат, деятельность меньшинств, общее собрание, репрессии, забастовочные пикеты, полицейское государство. Дальше следуют: самокритичный (напоказ) анализ того, что делал режиссер, затем нападки на буржуазный парламентаризм и под конец детальное исследование, как делать бомбы, как и когда пускать их в ход (конечно, в наши дни!).

Все это дается в виде беглого комментария к «действию», который произносят два неизвестно кому принадлежащих голоса (мужской и женский). Они настолько монотонны, что способны усыпить, хотя произносимые слова скорее могут вызвать ужас. На протяжении фильма, являющегося чудовищно разросшейся лекцией по теории и практике «революции» (как ее понимает Годар!), выдвигаются следующие тезисы откровенно антикоммунистического толка: первое, что СССР сошел в какой-то момент с революционного пути, второе, что это «изменение курса» лежит в основе трагедии Эйзенштейна; далее, что «ревизионисты» предали революционные цели французского рабочего класса и что поэтому долг «истинных», то есть маоистских революционеров — принесенных в Париж «Ветром с Востока» — состоит в «борьбе на два фронта»: против буржуазии и «коммунистов-ревизионистов». И этот «революционный призыв», кончающийся возгласом «делать революцию», преподносится услугами Линкольн-центра (среди патронов которого числятся все Рокфеллеры) и «Пивных заводов Миллера» (который надеется, что вы пьете только его пиво)!

Вечером показывали еще одну «революционную картину» — «Товарищи» Марена Кармица. Для молодого Марена Кармица цель революционного фильма состоит в том, чтобы «сдвинуться со стадии интеллектуального фильма... сделать попытку слиться с массами». Это, по-видимому, является прямым упреком Годару, занятому исключительно молодым буржуазным интеллигентом, неизвестно почему ставшим на время бомбистом. Действительно,

---

* Ричард Роуд — директор Нью-йоркского кинофестиваля (*ред.*).

картина Кармица посвящена непосредственно рабочим. Это история молодого рабочего из Сен-Назера, которому приходится выбирать между работой в доках и безработицей. Он не хочет работать в доках, а когда его девушка (продавщица в шляпном магазине) заявляет, что он должен либо поступить на работу, либо оставить ее, отправляется в Париж, где, остановившись у приятеля, начинает поиски «чистой» работы. Такой работы не находится и здесь, и герой оседает на заводе, где встречает радикально настроенного рабочего, который, желая найти ответ на волнующие его друга политические вопросы, приводит того на политические собрания.

На одном из таких собраний мы видим на стенах портреты Маркса и Ленина и заключаем, таким образом, что молодой рабочий находится среди коммунистов. Но тут-то и происходит фокус. Герой фильма оказывается не коммунистом — то есть не коммунистом в привычном значении этого слова, наоборот: он п р о т и в коммунистов. Коммунисты, видите ли, предали майскую «революцию» 1968 года, начатую французской молодежью, и если предстоит еще одна революция, то студенты и молодые рабочие должны будут объединиться, чтобы взять верх над старыми консервативными рабочими, находящимися под контролем коммунистической партии. И ко всему этому в фильме еще звучит призыв к «немедленной» революции.

Во время интервью Кармиц сообщил, что фильм финансировался (100 000 долларов) французским правительством (!!—*ред.*), которое, как он сказал, потребовало деньги назад после завершения картины, но так и не получило их. Фильм после показа во Франции был осужден «ревизионистами» (читай: марксистами-ленинцами), но, к радости автора, был хорошо принят в Нью-Йорке, этом «революционном центре всего мира». Во всяком случае, здесь, по словам Роуда, нашли, что это «забавный» фильм, хотя такая аттестация прозвучала весьма двусмысленно, поскольку ни один человек в зале на демонстрации картины «Товарищи» не смеялся.

Если Годар научил молодых интеллигентов из «среднего класса», что вполне возможно произносить такие слова, как «революция» и даже «насильственная революция» без всякой угрозы для себя и своих классовых привилегий, а Кармиц сумел показать им, что можно сделать фильм, кончающийся призывом к «насильственной революции», без всякого ущерба для пивных заводов Миллера, то становится понятным, что имел в виду Роуд в своем вступительном слове, когда с уверенностью заявлял: «Художник не может быть с одной стороны человеком, создающим поэмы, картины или фильмы, а с другой — налогоплательщиком, избирателем».

Дело в том, что даже за м ы с л и подобного рода не так давно (в 50-е годы) людей могли засадить в тюрьму на долгие сроки. В суде приходилось тогда доказывать, что революционеры не собираются импортировать революцию в Америку. Судьи, тем не менее, отказывались верить этому и настаивали, что обвиняемые все-таки являются тайными приверженцами «силы и насилия», и на этом основании упекали их за решетку.

А теперь — еще и двадцати лет не прошло — Нью-Йорк наводнен фильмами «иностранного происхождения», которые не только проповедуют необходимость свержения буржуазного правительства при помощи «силы и насилия», но даже являют собой руководство (как у Годара) по изготовлению бутылок с горючей смесью.

И Годар при этом еще превозносится буржуазной печатью как великий революционер в кино и в политической теории, а его картины принимаются с энтузиазмом, с каким подобало бы встретить разве что весть о втором пришествии Христа!

То же самое относится и к Кармицу, у которого можно найти лишь презрение к «старым» революционерам и который проповедует, что дорога к революции проходит по телам этих самых «стариков» из Французской коммунистической партии!

Не примечательно ли, что произведения такого рода приветствуются на кинофестивале, патронами которого являются «Пивные

заводы Миллера» вкупе со всеми братьями Рокфеллерами!

Во главе кинообщества Линкольн-центра стоит Уильям Мэй. Его влияние в мире кино проистекает из того факта, что он с 1965 года является председателем и президентом американской консервной компании. Он также входит в директорат Банковского треста, корпорации Джонса-Манвилля, а также Национальной Ассоциации промышленников.

Помимо этого он является президентом общества «Сохраним красоту Америки», национальным председателем ассоциации «Религия в американской жизни», генеральным председателем общества помощи умственно отсталым детям, сопредседателем «Национального Совета христиан и иудаистов», попечителем Рочестерского университета, Политехнического института в Бруклине и Комитета по экономическому развитию. Кроме того, он директор Линкольн-центра по сценическим искусствам, директор Совета по финансовой помощи народному образованию, председатель подкомитета Президентского национального совета по контролю за промышленным отравлением природы, а также — с мая 1970 года — член Национального совета корпуса мира. Помимо всего этого он «принимает активное участие» в делах района Чаппакуа в Нью-Йорке, где он живет с женой и двумя дочерьми. Наконец, чтобы завершить перечисление, отметим еще его деятельность в качестве члена церковного совета церкви святого Марка в Нью-Йорке.

Так что, если нужен человек, который бы оценил революционные фильмы (вроде тех, что делает Жан-Люк Годар), то Уильям Мэй подходит для этого по всем статьям.

Разумеется, фактический отбор картин производился «экспертами». И, следует думать, что они прочесали всю мировую продукцию и привезли в Нью-Йорк только лучшую свою добычу. Тем не менее, что́ именно руководило их выбором и что этот выбор должен означать, не прояснилось ни до, ни во время, ни после фестиваля. Фестиваль не присуждал призов и не был посвящен какой-либо определенной теме. Вы просто приезжали, чтобы просмотреть 27 фильмов (плюс короткометражные и картины специальных показов) и уезжали домой, ничего не узнав о том, какого принципа в отношении показанных картин придерживаются устроители фестиваля.

Впрочем, даже случайному посетителю бросалась в глаза односторонность подхода к выбору картин и (будем откровенны) какой-то провинциализм этого выбора. Большая часть мира не была вообще представлена на фестивале. Не было фильмов из «третьего мира» — Азии, Африки, большей части Латинской Америки; социалистические страны, казалось, вообще не существуют. «Вселенная», которую мы увидели, была почти «коперниковской»: центром ее оказался Нью-Йорк, этот, по сути дела, интеллектуальный центр империализма, вокруг которого должен был вращаться весь прочий интеллектуальный мир. Ибо несмотря на то, что фильмы пришли из Франции и Италии (большинство), а также из Японии и Индии, все они (в особенности итальянские и французские) были на одно лицо. Из этого следует заключить, что в кино сейчас происходит нечто напоминающее обстановку в живописи в 50-е годы. Тогда «нью-йоркская школа» нефигуративного абстрактного искусства, вдохновленная и культивируемая европейцами (в значительной степени «изгнанниками»), стала типично «американской», поскольку представители этой школы получили признание в Нью-Йорке, а затем наводнили Европу и весь мир своей продукцией уже в качестве чисто американского феномена.

Здесь же, в Линкольн-центре, только три фильма были непосредственно «американскими», все остальные — явно «европейскими». Но фестиваль недаром называется «Нью-йоркским»: откуда бы ни были привезены показанные фильмы, их духовной родиной все же следует назвать Нью-Йорк. Даже у Сатьяджита Рэя один из персонажей иронически бормочет по-английски (переходя на него с родного бенгали): «О'кей, босс!»

«О'кей, босс!» — вот это действительно по-американски, и вот он, неофициальный девиз последнего Нью-йоркского кинофестиваля!

Теперь рассмотрим более конкретно, что имелось на фестивале в виду под «политическими» фильмами и почему их появление вызвало восхищение (а отнюдь не тревогу!) и у устроителей фестиваля во главе с Уильямом Мэем, и у Джона Д. Рокфеллера III.

Ничто лучше не подходит для подобного анализа, чем проблема фашизма и то, как она трактовалась в фестивальных фильмах. Фашизм — это, без сомнения, политическое явление громадной важности. Фашизм хозяйничал в Италии на протяжении почти тридцати лет. Его германский вариант — национал-социализм — вызвал мировую войну. В Испании фалангизм, убив миллион испанцев, до сих пор держит страну в оковах. Есть и менее «репрезентативные» формы — в Португалии, а с недавних пор — в Греции «черных полковников»; часто можно видеть, как свиное рыло фашизма проглядывает сквозь фасад ряда других стран.

И здесь, в Соединенных Штатах, тоже явственно слышны злобные клики надвигающегося фашизма. Даже «Нью-Йорк Таймс» недавно посвятила этому вопросу большую статью, изобразив, впрочем, на лице удивление и как бы спрашивая своих читателей: «А, собственно, что такое этот фашизм и каким он может быть?» И наивным читателям газеты разъясняли, что к фашизму следует отнести... действия студентов и «черных пантер», а также эскимосов, которые почему-то не хотят покупать холодильники. Другими словами, фашизм можно понимать как угодно. Сорок лет фашистского господства в Европе и миллионы трупов, оказывается, все же оставили вопрос о природе фашизма — так, по крайней мере, в простоте своей души, считает «Нью-Йорк Таймс» — «открытым»!

И картины о фашизме, которые мы видели на фестивале, ничего в этом отношении не проясняют, даже если речь пойдет об Италии («Стратегия паука» и «Конформист»), Испании («Сад наслаждений») или Бразилии («Наследники») — впрочем в двух последних вопрос о фашизме поднят лишь косвенно.

Рассмотрим же два фильма: «Стратегия паука» и «Конформист»,— оба они непосредственно имеют дело с итальянским фашизмом. Что мы узнаем из них? В «Стратегии паука» молодой человек возвращается в родной город, чтобы разыскать убийцу своего отца, мученика-антифашиста. Здесь он выясняет, что никто, оказывается, не выдавал его отца фашистам, так как на самом деле именно его отец и был предателем и доносчиком. А когда он попал в руки настоящих антифашистов, то договорился с ними, что они не раскроют его предательства и сделают так, чтобы люди поминали его как героя-антифашиста, замученного в фашистских застенках.

Сын, таким образом, узнает, что его отец-герой на самом деле был совсем не героем, что весь его героизм — это грандиозный обман и, кроме того, довольно циничная шутка, сыгранная антифашистами над доверчивыми людьми.

Все это, конечно, звучит по меньшей мере цинично. Но циничная «мораль» преподносится в фильме в «обертке» такой «кинематографической красоты», такой «авангардной изысканности», что зритель, особенно тот, кто не знает или забыл, как шла борьба с фашизмом на самом деле, готов поверить в этого верблюда, ловко пролезающего через игольное ушко «искусства».

Второй фильм, «Конформист», повествует о молодом человеке из буржуазных слоев, который в возрасте 13 лет перенес душевную травму, став жертвой нападения гомосексуалиста. Эта травма оказалась главной причиной конформизма Марчелло, идущего гораздо дальше конформизма, свойственного его классу и приведшего в свое время к приятию фашизма. Наш герой не только принимает фашизм, но и проявляет готовность стать убийцей, состоящим на службе у фашизма. Встав на этот путь, он соглашается убить одного антифашиста в Париже, куда героя фильма послала фашистская организация, и действительно убивает как его, так и его жену, в которую перед этим успел влюбиться. Затем в Рим входят войска союзников, но Марчелло, будучи не в силах примириться с потерей политической власти, вступает в

связь с мужчиной-проституткой, что является в его глазах своего рода символическим решением, ибо так он отрезает себе путь к семье и отцовству, то есть к новому «конформизму».

В этой картине, как видим, фашизм дается не как классовый, политический феномен, он связывается только со сферой сексуальных отношений. О классах в фильме вообще нет и речи, разве что они изредка упоминаются мимоходом. Во всяком случае, наше внимание всюду переключено с объективной природы фашизма, с его классовой сущности и с его роли в подавлении рабочего класса на сексуальную психологию (вернее — патологию) главного героя.

Такой подход к проблеме фашизма, как справедливо замечает автор статьи, снимает с повестки дня вопрос о фашизме как политической реальности. Подобные картины поэтому оказывают неоценимую политическую услугу Рокфеллеру и К°, в силу чего критик резонно заканчивает раздел статьи, посвященный анализу этой тенденции, вопросом:

— Может быть, поэтому VIII Нью-йоркский кинофестиваль и не имел ни девиза, ни премий, ни какой-либо объявленной программы?

Борьба идей — это война идеологий: она беспощадна и бескомпромиссна. Она коварна, принимает тысячи форм, а враг надевает тысячи личин. В природе наиболее слабые насекомые и животные, приспосабливаясь к окружающей среде, меняют окраску, а иногда им удается полностью перенять внешний облик врага. В мире идеологии мы сталкиваемся с тем же явлением.

Вряд ли кто-нибудь сейчас решится защищать идеи капитализма открыто. Исторически эти идеи обанкротились. Даже отпрыски высших классов не могут уже глотать ту бессмыслицу, которой в былое время их пичкали родители. Кто, к примеру, сегодня поверит — будь это даже дети промышленных магнатов,— что благо для «Дженерал Моторс» и благо для всей Америки — это одно и то же?! И кто сегодня поверит в легенду еще более ранних времен, что капитализм — это воплощение царства божия на земле?

Но все-таки не перестаешь удивляться тому, что в странах капитала появилась группа молодых интеллектуалов, буквально одержимых революцией, немедленной и насильственной (по крайней мере, таковы их декларации), которая разрушит — сразу же! — тот самый мир, что дал им жизнь, воспитал их и исправно снабжал витаминами и апельсиновым соком. Став известными во всем мире, они утвердили себя и в кинематографе как движение со своими героями и киноприемами и, можно сказать, заполонили мировой экран. И самым драматическим свидетельством этого стал недавний кинофестиваль в Нью-Йорке. Временами казалось, что специфическая аудитория фестивальных просмотров (состоявшая преимущественно из молодежи) близка к провозглашению собственной революции.

Во всяком случае, зрители продемонстрировали «революционный пыл» и в знак одобрения «революционных идей» шумно приветствовали фильмы, взывающие к революции так яростно, что по сравнению с ними ленты Эйзенштейна могли бы показаться слишком спокойными.

В этой статье мне хочется рассмотреть еще две картины, ставящие все точки над i,— это шведский фильм «Дурное обращение» и английский «Восславь Маркса и передай патроны».

В четырех ранее упомянутых картинах «революция» и борьба с фашизмом были показаны без коммунистов.

В этих же двух фильмах мы их встречаем. Правда, несколько смущает то обстоятельство, что первый из этих коммунистов по меньшей мере не совсем в своем уме, а второй принадлежит к весьма странной раскольнической организации.

Оба эти фильма эксплуатируют марксистские идеи, которые намеренно вложены в уста явно патологических персонажей. В результате эти идеи низведены до уровня карикатуры или, по крайней мере, вызывают ряд враждебных ассоциаций, обусловленных негативным контекстом, в который они помещены.

«Дурное обращение» знакомит нас с норвежским рабочим, живущим в Швеции. Несмотря на громкие заявления о своей революционности, он находится в полном одиночестве. Он не входит ни в одну организацию, даже

в профсоюз, но выражает антикапиталистические идеи (сами по себе совершенно правильные) таким воинственно-патологическим образом, доходящим до физической расправы с богатыми, что кончает желтым домом и смирительной рубашкой.

В намерения создателей фильма вряд ли входила задача сатирически представить марксистские идеи. Они, видимо, хотели показать, что буржуазное общество не может примириться с подобными идеями и что любой, кто провозглашает их, по логике этого общества должен рассматриваться как сумасшедший. «Общество» не может действовать иначе, с его точки зрения всякая оппозиция ему — безумие.

Арестованный за избиение богатого владельца «ягуара», Кнут (рабочий) подвергается в тюрьме серии психоаналитических тестов. Эти тесты становятся борьбой умов, из которой он выходит победителем. Классовое сознание подсказывает ему логические выходы из ловушек, подстраиваемых «докторами».

В процессе допросов Кнут встречается с революционными интеллигентами, в частности с маоистом, которого он также побеждает в борьбе, переходящей подчас в рукопашную.

Даже в лечебнице, куда его в конце концов отправляют, он начинает будоражить пациентов, которых рассматривает как пассивных жертв общества подавления и которых пытается поднять на борьбу против заточения и, что еще важнее, против примирения с ролью «сумасшедших». Но добивается лишь режима полной изоляции и кончает смирительной рубашкой как совсем безнадежный больной.

Кнут прав, хотя он и душевнобольной. Таков итог фильма. Из этой грустной истории можно вывести и то, что сумасшествие его — результат одиночества. Но вряд ли только это впечатление остается от весьма странной и двусмысленной картины, где революционные понятия, введенные в специфический психопатологический контекст, могут рассматриваться тоже как род психологических аномалий. Вряд ли такая концепция может подходить рабочим, собирающимся переделать мир и давно знающим, что сделать это в одиночку «просто так» невозможно.

Вторая картина — английская. В ней выводится «независимый революционер», исключенный из компартии в возрасте 15 лет, а теперь возглавляющий новую «революционную партию Третьего Мира».

Его товарищи — это группа молодых интеллигентов из Африки, Вест-Индии, Индии и т. д., ставящих своей целью пробуждение английских рабочих и свержение британского капитализма, чтобы таким образом дать возможность колониальным народам совершить революцию у себя.

В своих дискуссиях они высказывают не устаревшие и по сей день марксистские положения. Но вырванные из своего логического ряда и преподнесенные в довольно странном контексте, эти идеи сами начинают выглядеть странно, хотя это подчас и прямые цитаты из Ленина.

Разумеется, фильм сатиричен, но в этой сатире скорее можно найти возврат к разновидности давно сошедшего с политической арены фабианского социализма.

Герой картины перемежает соблазнение новых женских партийных кадров с речами перед рабочими. Его «революционность» доходит до того, что он ищет классовую борьбу даже в постели.

Фильм высмеивает дутую революционность подобного рода «борцов», которую следует разоблачать. Беда в том, что такого рода «революционеры» выводятся в качестве главных представителей революционно настроенной молодежи и затем легко сбрасываются с пьедестала. По ходу дела классики марксизма оказываются представлены словами и фразами, вырванными из контекста и выглядящими поэтому довольно странно. В результате весь марксизм низводится до уровня анекдота.

В связи с этими фильмами важно отметить, что буржуазные интеллигенты умело подхватывают самые животрепещущие проблемы дня, а затем искусно подчиняют их своим целям.

Молодые люди, думающие, что братья Рокфеллеры из чистого «джентльменства» гостеприимно распахивают двери фильмам, проповедующим «насильственную революцию», весьма наивны. Дело в том, что, помимо всего прочего, Рокфеллеры делают ставку также и на «насильственную революцию», проповедуемую интеллигентами из среднего класса. Они знают своих детей и уверены, что в свое время те вернутся домой с поджатыми хвостами. А пока позиции, которые должны были бы занимать истинные революционеры, окажутся в руках революционеров поддельных — богатых молодых людей, на время лишь подхваченных течением.

Тем не менее, именно эту готовность буржуазии воспользоваться моментом и пойти на риск я считаю заслуживающей интереса как в мире кино, так и в американской молодежной культуре в целом.

Свое выступление на страницах «Дейли Уорлд» Филип Боноски завершает призывом к кинематографу социалистических стран смелее включаться в кипящую на мировых экранах идеологическую борьбу, отстаивая свою справедливую, творчески активную, наступательную позицию в области политического фильма.

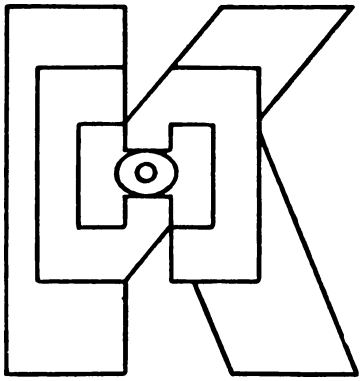
Фильм о мужестве

Имя Анджелы Дэвис, участницы движения за гражданские права негров, известно сейчас всему миру. Недавно был снят фильм, посвященный ее деятельности. Картина называется «Анджела, портрет революционерки». Автор ее режиссер-дебютант Иоланда дю Люар рассказала в интервью газете «Леттр франсэз» об истории создания своей ленты:

«За два года до постановки картины я была студенткой кинофакультета Калифорнийского университета. С Анджелой Дэвис я познакомилась осенью 1969 года, когда в Соединенных Штатах вокруг ее персоны уже разразился скандал. Один из студентов, являющийся агентом ФБР, обвинил Анджелу в том, что она коммунистка. Когда ректор университета потребовал от Анджелы, читавшей курс философии, объяснений, она не отказалась отвечать, ссылаясь, как это обычно делается в подобных случаях, на пятую поправку к конституции США, которая гарантирует, что никто не может быть принужден свидетельствовать против самого себя, но, напротив, открыто объявила о своей принадлежности к партии коммунистов на пресс-конференции, передававшейся по телевидению. На следующий день я ее разыскала и попросила разрешения сделать о ней документальный фильм. Сначала она была весьма удивлена, а потом, узнав в ходе разговора, что я француженка, согласилась при условии, что фильм не станет сосредоточиваться на ее персоне и, будучи построен на более широком освещении сюжета, сможет послужить пропаганде «движения».

Я ходила за Анджелой повсюду и в течение восьми месяцев снимала на пленку всю ее деятельность, как профессиональную (для этого я записалась на ее курс), так и политическую (митинги, собрания и т. д.). Но так как у меня не было денег, я могла пользоваться только камерами, которые давал студентам кинофакультет, да и то с большой неохотой, так как начальство не одобряло мой фильм об Анджеле Дэвис за слишком «горячий» сюжет.

...Я снимала до 19 июня—это дата ее последнего публичного выступления, которое можно увидеть в моем фильме...»



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Дядя Ваня» (по одноименной пьесе А. П. Чехова), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Михалков-Кончаловский. Операторы Г. Рерберг, Е. Гуслинский. Художник Н. Двигубский. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Г. Коренблюм.
В главных ролях: И. Смоктуновский, С. Бондарчук, И. Купченко, И. Мирошниченко, В. Зельдин, И. Анисимова-Вульф, Н. Пастухов, Е. Мазурова, В. Бутенко.

«Опекун», 8 ч.
Автор сценария С. Шатров. Режиссеры-постановщики А. Мкртчян, Э. Ходжикян. Главный оператор М. Коропцов. Художник А. Кузнецов. Композитор П. Аедоницкий. Звукооператор В. Бахмацкий.
В главных ролях: А. Збруев, Г. Вицин, К. Лучко, И. Мурзаева, К. Сорокин, Г. Тонунц, В. Грачев, А. Виккел, М. Крепкогорская, Е. Тетерин, Г. Качин, В. Диянов, Н. Сморчков.

«Спокойный день в конце войны», 4 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Н. Михалков. Главный оператор Д. Коржихин. Художник И. Шретер. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ю. Рабинович.
В главных ролях: Н. Аринбасарова, С. Никоненко.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«О любви», 8 ч.
Авторы сценария М. Богин, Ю. Клепиков. Режиссер-постановщик М. Богин. Главный оператор С. Филиппов. Художники М. Горелик, А. Валерианов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор С. Гурин.
В главных ролях: В. Федорова, С. Дрейден, Э. Шашкова, В. Тихонов, О. Янковский, В. Гафт, Б. Андерссон, Г. Мастеров, С. Чуркин, Игорь Комаров, Катя Богина, Мила Васютинская, Дима Савенков.

«Парад аттракционов», 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Андриевский. Главный оператор Д. Суренский. Художник А. Анфилов. Композитор Ю. Грюнберт. Звукооператор Л. Бухов.
В главных ролях: Н. Степанова, И. Дивов, Д. Читашвили, Е. Максимова, В. Васильев.

Киностудия «Ленфильм»

«Счастье Анны», 9 ч.
Авторы сценария В. Сойкин, Ю. Рогов. Режиссер-постановщик Ю. Рогов. Главный оператор Э. Яковлев. Художник С. Малкин. Композитор В. Гаврилин. Звукооператор И. Вигдорчик.
В главных ролях: В. Теличкина, Н. Гриценко, Е. Тетерин, Л. Дьячков, Г. Штиль, Л. Быков, Н. Кузьмин, Л. Соколова.

«Удивительный заклад» (по мотивам повести Е. Бородиной), 8 ч.
Автор сценария Н. Гиппиус. Режиссер-постановщик Л. Макарычев. Главный оператор Н. Жилин. Художник В. Гасилов. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Л. Вальтер.
В главных ролях: Вова Магденков, Леня Базуткин, В. Талызина, А. Павлычева, Г. Дюдяев, П. Шрингфельд, В. Васильев, М. Иванов.

Одесская киностудия

«Шаг с крыши», 9 ч.
Автор сценария Р. Погодин. Режиссер-постановщик Р. Василевский. Главный оператор Ф. Сильченко. Художник А. Конардова. Композитор Г. Гладков. Звукооператор А. Блогерман.
В главных ролях: Митя Николаев, Нета Боярская, Г. Милляр, Н. Корноухов, А. Яббаров, А. Потапов, Л. Прыгунов, А. Обухов, В. Балон, Р. Ткачук, Г. Вицин, Е. Никищихина, Б. Брондуков, А. Шуранова, Ф. Одиноков, А. Березняк, И. Рыжов, В. Телегина, С. Плотников, З. Гердт.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Цвет граната», 8 ч.
Автор сценария С. Параджанов. Режиссер-постановщик А. Самвелян. Главный оператор С. Шахбазян. Художник С. Андраникян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор Ю. Саядян.
В главных ролях: С. Чиаурели, М. Алекян, В. Гастян, Г. Гегечкори, О. Минасян.

«Фитиль» № 101 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Стандартный случай» («Мосфильм»). Автор сценария М. Яровой. Режиссер А. Бобровский. Оператор Г. Куприянов. Художник И. Шретер. Композитор И. Ефремов. Звукооператор И. Любченко. В ролях: В. Байков, В. Гусев, Л. Соколова, Наташа Чадаева.
«Камни молчат» («Узбекфильм»). Автор сценария Б. Фиников. Режиссер Г. Шермухамедов. Оператор М. Краснянский.
«Когда приймет» (Литовская киностудия). Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер В. Микалаускас. Оператор Д. Печюра. Художник Я. Левин. Звукооператор К. Забулис. В ролях: Е. Весник, А. Потапов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Прощайте, друзья», 10 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария). Автор сценария Атанас Ценев. Режиссер Борислав Шаралиев. Оператор Атанас Тасев. Художник Виолета Йовчева. Композитор Васил Казанджиев.
В ролях: Владимир Смирнов, Младен Младенов, Таня Массалитинова, Николай Бинев, Галина Шаралиева, Лидия Вылкова, Виолета Донева, Виолета Павлова, Иван Кутевский, Николай Андонов, Кристиан Фолов, Нина Арнаудова.

«Цитадель ответила», 10 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Рангел Игнатов. Режиссер Генчо Генчев. Оператор Стоян Злычкин. Композитор Атанас Бояджиев. Художник Богоя Сапунджиев.
В ролях: Георгий Георгиев, Иван Кондов, Петр Слабаков, Андрей Аврамов, Искра Хаджиева, Надежда Ранджева.

«Волшебник», 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия)
Авторы сценария Шандор Тёрек, Эстер Тот. Режиссер Дьёрдь Палашти. Оператор Отто Форгач. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Ференц Ловаш.
В ролях: Ференц Лалуя, Карой Надь, Кристиан Ковач, Антал Пагер, Габор Агарди, Хильда Гобби, Юдит Тот.

«Лицо», 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Миклош Кёллё, Пал Золнаи. Режиссер Пал Золнаи. Оператор Элемер Рагайи. Художник Тамаш Вайер. Композитор Эмиль Петрович.
В ролях: Марк Зала, Андреа Драхота, Адам Сиртеш, Андраш Козак, Мани Киш, Ласло Менсарош, Дьёрдь Черхалми.

«Минувшее лето» («Старое лето»), 9 ч.
Производство Венгерского телевидения (Будапешт).
Автор сценария Иштван Бекеффи. Режиссер Мартон Келети. Оператор Иштван Хильдебранд. Художник Ласло Дуба. Композитор Лайош Лайтаи.
В ролях: Ева Рутткаи, Улла Саллерт, Золтан Латинович, Вера Венцель, Ганс Вальгрен, Мани Киш, Хильда Гобби, Золтан Варкони, Шандор Печи, Ида Тураи, Аги Войт.

«Семья Тот» («Добро пожаловать, господин майор», по роману Иштвана Эркени), 10 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия)
Автор сценария и режиссер Золтан Фабри. Оператор Дьёрдь Иллеш. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Андраш Михай.
В ролях: Имре Шинкович, Марта Фонаи, Вера Венцель, Золтан Латинович, Иштван Деги.

«Седьмой год», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Франк Фогель. Оператор Роланд Грэф. Художник Дитер Адам. Композитор Петер Рабенальт.
В ролях: Джесси Рамейк, Вольфганг Килинг, Ульрих Тайн, Моника Габриэль, Альфред Мюллер, Ганс Анзельм Пертен, Гюнтер Науманн, Эрика Добслафф.

«Агатовый шарик», 4 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Эдит Горриш. Режиссер Бэрбль Бергман. Оператор Эрих Гуско. Художник Ганс Поппе. Композитор Курт Швэн.
В ролях: Гена Пасюк, Миша Короткевич, Ира Евтеева, Дима Белов, Поля Шрейбер, Денис Толстой, Мира Чагина.

«В городе вражеского района», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Ли Хо Тын. Режиссер Им Зын Хо. Оператор Ан Ин Гюн. Художник Ким Бок Кю.
В ролях: Ким Гван Ок, Ким Рен Зё, Ким Сун Нам, Пак Хо Ун, Рн Дин, Чен Зе Ен, Хэ Киль Дзя, Ли Ен Хо, Ли Кен Рён, Кан Бон Вон.

«Зоркие очи», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Мин Бен Сен. Режиссер Хан Сен Ун. Оператор Чу Ен Сен. Художник Хан Дин Себ. Композитор Пак Ен Гук.
В ролях: Ким Кен Хак, Тен Ду Ен, Мин Гиль Ен, Ли Дюн Ен, Лин Ен Чер, Ли Ден Гу, Тен Тхэ Ен, Се Кен Себ.

«Первое задание», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Донен Кван Джин. Режиссер Ан Мун Ха. Оператор Квак Чер Сам. Художники Хан Ен Тхэк, Лю Сын Джин. Композитор Ким Рин Ук.
В ролях: Сен Кен Себ, Ча Чен Мен, Пак Себ, Джен Сен Хва, Цой Джем Тхэ.

«Суровое утро» («Утро»), 9 ч.
Производство киностудии «Монголкино» (МНР).
Авторы сценария Л. Ванган, Ч. Чимид. Режиссер Д. Жигжид. Операторы О. Уртнасан, Г. Цэрэн. Художник О. Мягмар. Композитор Д. Лувсаншарав.
В ролях: Ю. Каюров, Ц. Дашнамжил, Д. Нямаа, Ц. Цэрэндорж, Д. Нэрэнямбу, С. Бужгар, Б. Амар, Э. Цэндээхуу, А. Чойсон, Л. Лувсан, Л. Сэнэ, Л. Гене.

«Молодость без старости», 10 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Элизабета Бостан. Оператор Юлиус Друкман. Художники Ливиу Попа, Иоанна Кантуниари-Марку. Композитор Темистокле Попа.
В ролях: Кармен Станеску, Эманоил Петруц, Анна Селеш, Мирча Бряцу, Николае Секаряну, Ион Тугяру, Михай Паладеску, Николае Бранкомир.

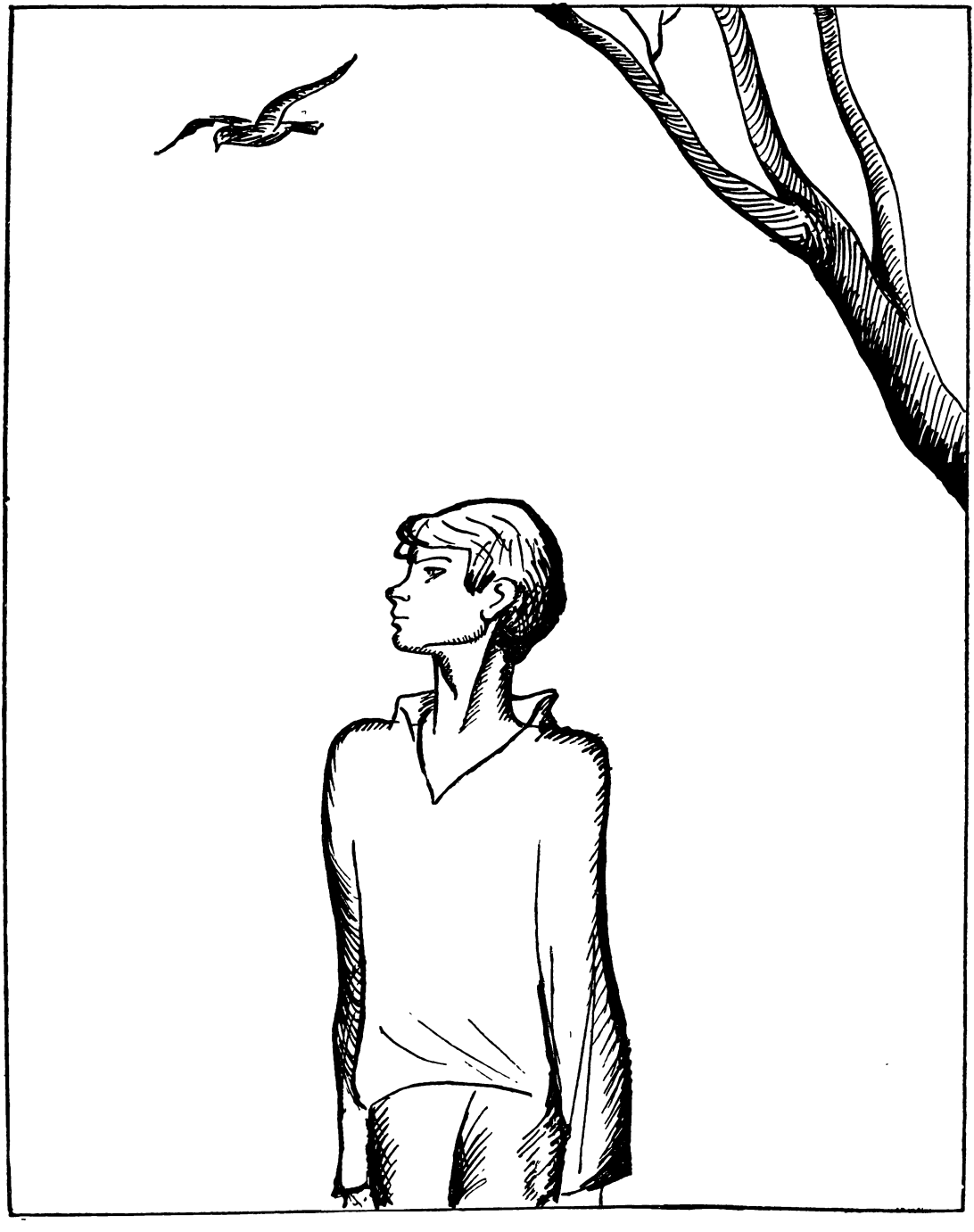
«Битва в Алжире» («Битва за Алжир»), 10 ч.
Производство «Игор фильм» (Италия — Алжир).
Авторы сценария Франко Солинас, Джилло Понтекорво. Режиссер Джилло Понтекорво. Оператор Марчелло Гатти. Художник Серджо Каневари. Композиторы Эннио Морриконе, Джилло Понтекорво.
В ролях: Жан Мартен, Саади Юсеф, Брахим Хаджаг, Томмазо Нери, Мишель Кербаш, Фузия Эль Кадер, Уго Палетти.

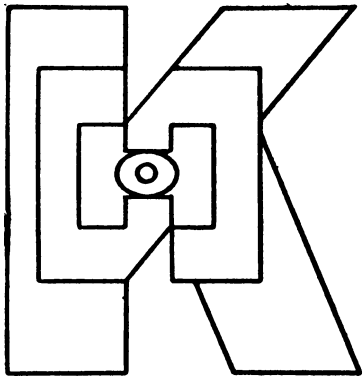
«Инцидент», 9 ч.
Производство «20-й век — Фокс» (США).
Автор сценария Николас Е. Баер. Режиссер Ларри Пирс. Оператор Джеральд Хиршфельд. Художник Мэнни Джерард. Композитор Терри Найт.
В ролях: Тони Мюзанте, Мартин Шин, Бо Бриджес, Роберт Бэннард, Брок Витерс, Руби Ди, Джен Гилфорд, Телма Риттер, Эд Мак-Магон, Диана Ван Дер Влис, Майк Келлин, Джен Стерлинг, Гэри Меррил, Роберт Филдс, Виктор Арнольд, Донна Миллс.

«Чемпион» (по мотивам одноименной повести Ринга Ларднера), 10 ч.
Производство «Скрин Плейз корпорейшн» (США).
Автор сценария Карл Формен. Режиссер Марк Робсон. Оператор Фрэнк Плейнер. Художник Рудольф Стернад. Композитор Дмитрий Темкин.
В ролях: Кёрк Дуглас, Мерилин Максуэлл, Артур Кеннеди, Пол Стюарт, Рут Ромэн, Лола Олбрайт, Луис Ван Ротен, Джон Дэй.

«Без права на жизнь» («Река без моста», по произведению Суэ Сумии), 9 ч.
Производство «Холп Эйга» (Япония).
Авторы сценария Ясутаро Яги, Ёсиката Ёда. Режиссер Тадаси Имаи. Оператор Суничиро Накао. Художник Таидзо Кавасима. Композитор Ёсио Мамия.
В ролях: Тание Китабаяси, Юносуке Ито, Аико Нагаяма, Мичие Терада, Соичи Одзава.

Сценарий





Присвоить звание Героя...

Борис Медовой,
Василий Смирнов,
Инна Туманян

Закончился конкурс на лучший сценарий для детского фильма, посвященного 50-летию пионерской организации, проведенный Комитетом по кинематографии при Совете Министров СССР, ЦК ВЛКСМ и Союзом кинематографистов СССР. Подведены итоги соревнования. Вручены премии. Первое место в этом благородном состязании завоевал сценарий Б. Медового, В. Смирнова, И. Туманян «Присвоить звание Героя...».

«Присвоить звание Героя...» — это киноповесть, посвященная памяти Героя Советского Союза Саши Чекалина. Взволнованно рассказав о юном Саше, авторы не ставили перед собой задачи точно следовать биографии героя, они стремились показать такой яркий и глубокий характер, который поможет нынешним детям очень многое понять в жизни их сверстников в Великую Отечественную войну. Мне кажется, успех авторов заключается прежде всего в том, что они сумели сделать образ своего Саши близким современным ребятам, сумели вызвать к нему доверие, сумели показать, как формировался его характер, как из доброго, поэтически настроенного мальчика вырос отважный партизан.

Для того чтобы в трудные критические минуты проявить себя настоящим человеком, надо быть им всегда, в повседневной жизни. Саша именно таков. Он интересен в сценарии своей личностью, неповторимой индивидуальностью. Хотя в то же время — это обычный мальчик, похожий на своих товарищей. Авторам удалось раскрыть его духовное богатство, его высокую нравственную силу, которая дает себя знать и в самых повседневных поступках. Они показывают, как умеет Саша сделать интересным каждый день своей жизни, как красиво он дружит с девочкой, как умеет защитить более слабого, как внимательно вглядывается в то, что происходит вокруг, как благородны его мысли... Война поставила Сашу, быть может, в еще более сложные обстоятельства, чем многих других его сверстников. И вот тут-то самостоятельные шаги Саши, путь, который он сам себе выбрал, раскрыли в нем человека великолепной силы и мужества.

Удастся ли воплотить замысел на экране с той эмоциональной наполненностью, что достигнута в сценарии? Это покажет фильм. Но бесспорно одно: сценарий, который явится основой картины, дает действенный пример героя, воспитанного нашим обществом, его миропониманием, его гуманизмом. Хочется верить, что экранный Саша станет одним из самых любимых киногероев наших ребят.

К. ПАРАМОНОВА, член жюри

Часть первая

Цвела земля

В теплый солнечный день, когда солнце поднялось уже высоко и на небе ни облачка, когда солнечная зелень повсюду радует глаз и обсохла роса,— была та пора, в разгар цветения всех трав, душистых, ярких, заполняющих воздух медвяными запахами, когда все улочки городка с их тишиной и покоем казались какими-то особенно умиротворенными...

В ту пору, в такой вот день, Саша шел по тихим улочкам, и, как всегда, его сопровождал ворон, который летел чуть впереди... Он шел, насвистывая, в каком-то радостном ощущении жизни земной...

ТИТР: «...— КАК ВАШЕ ИМЯ, ХРАБРЫЙ ЮНОША?
— Д'АРТАНЬЯН, СУДАРЬ...»

Саша шел мимо уютных, утопающих в зелени домиков, с удовольствием глазея по сторонам, хотя все было давно знакомо, но всегда и каждый раз так мило сердцу, и внезапно остановился.

ТИТР: «...— ВЫ? НАКОНЕЦ-ТО!—ВОСКЛИКНУЛ Д'АРТАНЬЯН...»

За оградой, в палисаднике, он увидел девочку лет тринадцати в белом платьице с оборками, в длинных белых носочках и нездешних городских сандалетах. Она играла в мяч, бросая его об стену — то прямо, то через плечо, то через ножку,— отчего волосы ее разметались по плечам, и делала она все так быстро, ловко и легко, что он только успевал следить.

Он стоял у самого забора, смотрел, как она бросает разноцветный мячик — раз... раз... раз... раз... — так и стоял, и она его не виде-

Сценарий печатается с сокращениями.

ла. Но мячик вдруг отскочил в сторону, девочка бросилась за ним и тут-то заметила его. Она окинула его взглядом, в котором было любопытство, но, увидев, как обалдело он смотрит на нее, не спуская глаз, поджала губки и, вскинув головку, стояла вся такая величественная и надменная. Наступила неловкая пауза, но девочка и не собиралась прийти к нему на помощь — в сущности, она была у себя дома и в полной безопасности, а этот мальчишка — там, за оградой.

ТИТР: «...— МНЕ СДЕЛАТЬ ПЕРВЫЙ ШАГ?— ВОСКЛИКНУЛ ОН.— НИ ЗА ЧТО!..»

— Что тебе тут надо? — спросила девочка высокомерно.

Саша чуть не поперхнулся от ее голоса, но продолжал молчать, по-прежнему не спуская с нее глаз.

— Ну, так что тебе у нас надо? — повторила она.

— Брата твоего надо,— к Саше вернулось уже прежнее достоинство, хотя он все еще робел.— Поговорить с ним хочу!

— Интересно...— сказала девочка, дернув плечиком.— А он хочет с тобой разговаривать? Ты кто такой?

— Я? Саша.

— Не знаю такого,— пожала плечами девочка и тряхнула волосами.

— Ну, теперь будешь знать...— улыбнулся Саша.

— А Витьки нету! Бегает где-то. Ты потом зайди!

— Я могу и подождать, мне не трудно...

Девочка опять оглядела Сашу с ног до головы.

— Можешь подождать... Если хочешь... Только там, конечно!— кивнула она за забор, взяла мячик и опять начала играть.

Саша перемахнул через забор и сел на лавку.

— Тебя как зовут? — спросил Саша.

— А тебе что? Мне мама не разрешает с чужими знакомиться!— Девочка опять посмотрела на него надменно.

— Это я чужой? — удивился Саша.— Я здесь свой!

— Алена — вот как! — уже более мирно ответила девочка.

— Ага...— сказал Саша, не решаясь назвать ее по имени.— Ты скажи своему брату, пусть не ставит больше силки.

— Что? — не поняла девочка.

— Ну, птиц ловить... Не умеет он этого... Только калечит их, а они дохнут!

— А тебе что, жалко? Птиц, что ли, мало?— поддразнивала его девочка.

Саша смотрел на нее жестко, чуть прищурившись.

— На этот раз я забрал их, силки... А в следующий раз...

Девочка смущенно смотрела на него.

— Это он придумал...— оправдывалась она.— По книгам смотрел, чертил чего-то... А я что... И тебе-то что? Птиц, что ли, мало? Что тебе в птичьей жизни?

Саша смотрел на нее в упор, прямо в глаза, от прежней робости и смущения не осталось и следа:

— А что тебе в птичьей смерти?

Саша повернулся резко и, не глядя на нее, перемахнул через забор...

ТИТР: «...— НЕ ПОЗДНЕЕ, ЧЕМ ЧЕРЕЗ ПОЛГОДА, СУДАРЫНЯ,— ПРОГОВОРИЛ ОН,—Я ВНОВЬ УВИЖУ ВАС, ХОТЯ БЫ ДЛЯ ЭТОГО МНЕ ПРИШЛОСЬ ПЕРЕВЕРНУТЬ НЕБО И ЗЕМЛЮ!..»

...Орава мальчишек, как видно, прячась от преследователей, промчалась по улице и скрылась за углом, когда Саша вышел на дорогу. И тут же налетела другая — вероятно, это и были преследователи. Саша еще ничего не успел сообразить, как они с криками: «Это ихний!.. Он из этих!.. Это Шурка, я его знаю!.. Вяжите его, ребята!» — налетели на него, схватили и связали. Они еще не отдышались, а поскольку Саша не оказал никакого сопротивления,— замолчали и не знали, что делать дальше.

Саша успел заметить среди них *этого* городского мальчишку, Витьку, Аленкиного брата.

ТИТР: «...— ТАК ВЫ, ГОСПОДА, ЖЕЛАЕТЕ ДРАТЬСЯ? ОТЛИЧНО, ДАВАЙТЕ ЖЕ ДРАТЬСЯ! — ВОСКЛИКНУЛ Д'АРТАНЬЯН».

— Что-нибудь интересное происходит? — спросил Саша, спокойно оглядывая всех как ни в чем не бывало.— Что же?

— А то! — зло заорал один из них.— Не прикидывайся! Опять шарил по силкам? Привыкли, что все с рук сходит! Вытряхивай карманы!

— Не могу,— так же спокойно сказал Саша.

— Почему это?

— Руки связаны.

— Брось дурака валять!

Кто-то рванул веревку, у Саши высвободились руки, и он вытряхнул карманы — там были только семечки. Ребята опять заорали:

— Все у тех! Этот налегке!

— Ну и что с ним делать?

— Обожди! — сказал главный из них, Филька.— Говори, сколько брали?

Саша держался подчеркнуто спокойно и явно дразнил их — ведь среди них был э т о т.

— Ну как тебе сказать?..— будто размышлял он.— Не больше, чем обычно... С чертову уйму. Все!

— А чего брали?!

— Да все!

— Ах, ты еще хвалишься! Взгрей его крапивой!

— Ребята, он выдумывает, я его знаю, он всегда разыгрывает!

— Давай его в крапиву, бросит разыгрывать! Бей его!

Саша предостерегающе поднял руку:

— Подождите!.. Я знаю вашу храбрость... Когда вас много, а я один...— он выдержал паузу.— Или, извините, это в ваших правилах?

Ребята в нерешительности остановились — что-то заныло и заскребло на совести.

— Да я ведь могу с тобой и один на один! — сказал э т о т Витька и выступил вперед. Кто-то дернул его за руку, тихо сказал:

— Не связывайся... Приложит он тебя...

Но э т о т стоял, не двигаясь с места.

— Вот это уже похоже на дело! — сказал Саша. И они встали друг против друга. Саша пристально смотрел ему прямо в глаза.

ТИТР: «...— ХОРОШО,— СКАЗАЛ Д'АРТАНЬЯН.— Я ПОКАЖУ ТЕБЕ РАЗНИЦУ МЕЖДУ ХРАБРЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ТРУСОМ...»

Ребята, видя, что Саша так и стоит, а противник не решается начать, чтобы сгладить неловкость, закричали:

— Бросьте, ребята, давайте его в сарай! Дружки придут выручать, мы их и накроем!

— Давай в сарай!

— Обожди! — сказал главный, Филька.— Пусть поклянется! Клянись, что больше не будешь ходить в нашу сторону!

Саша вздохнул:

— Этого я обещать не могу...

— Ах, так!

И его потащили в сарай. А через некоторое время из сарая послышалось пение. Мальчишеский голос пел: «Славное море, священный Байкал...»

ТИТР: «...В МОЕМ ПОЗОРЕ ВСЕ-ТАКИ БОЛЬШЕ ЧЕСТИ, ЧЕМ В ТВОЕМ ПОКАЗНОМ БЛЕСКЕ!..»

Когда вызволенный своими приятелями он вместе с ними возвращался к дому, один из них, Егор Астахов, сказал:

— Шурик, чудак, чего ты на себя наговорил? Ты же не был с нами! Чего ты вечно выдумываешь?

— Ну в общем-то все довольно справедливо,— сказал Саша.— Я ведь случайно не был. Вполне мог и быть. И потом: не оправдываться же мне перед э т и м!

Ребята разговаривали между собой:

— Да... Как э т о т приехал, тут все и началось... Все за ним бегают... И наши и завыркинские... Он им всем голову задурил Москвой!..

— Проучить бы...—высказал кто-то мысль.

...Теперь Алена сидела связанная в сарае. Саша выломал доску.

— Ну? — сказал он.— Тебе влетело?

— Это он мне назло! Я сказала, что пойду с вами в лес! А Витька сказал: н и к о г д а!

— А что такое н и к о г д а? — сказал Саша.— Какая-то чепуха! — И выломал еще две доски. — «Вы свободны, выходите! — вскричал Дубровский»... Пошли купаться!

— Я боюсь, там Витька с ребятами! Что будет?

— Ничего не будет!

— Ему мама велела за мной следить, вот он и воображает! Все старшего из себя строит!

— А зачем за тобой следить? — спросил Саша.

День был жаркий, палило солнце, на берегу по обе стороны реки расположились ребята. По одну сторону, у обрыва — вся Сашина компания: Егор, Кедрик, Славка, Серега и другие ребята, еще несколько человек. По другую — э т о т Витька, Филька и все их окружение.

Река в этом месте суживалась и петляла, и через нее был перекинут горбатый деревянный мостик.

По одну сторону ребята Сашиной компании лихо прыгали с обрыва, ныряли, валялись, обсыхали на солнце, по другую — гоняли в футбол. Все казались занятыми собой, на самом же деле, показывая, кто на что способен, зорко следили друг за другом.

Когда Саша и Алена появились на берегу, ребята приветствовали их шумными возгласами и восклицаниями. Теперь, при Алене, они начали прыгать еще азартнее, со всей лихостью, на которую были способны,— то «солдатиком», то «рыбкой» — ловкие и гибкие. Алена ахала, восхищалась, а это еще больше подстегивало их, и каждый старался показать себя, и каждый красовался, как мог...

А Саша вообще словно опьянел.

— Смотри! — крикнул он. — Считай до двадцати! — Он нырнул и скрылся под водой.

И она, смеясь, начала считать:

— Раз!.. Два!.. Три!..

Она уже досчитала до двадцати и до тридцати, а Саша не появлялся.

— Шурик! — кричала она.— Ой, Шурик! Уже тридцать!

И ребята тоже вошли в азарт и кричали хором:

— Тридцать один!.. Тридцать два!.. Тридцать три!..

— Уже сорок, Шурик! — кричала встревоженная Алена.— Ну что же вы стоите?

И тогда Егор и Кедрик бросились в воду.

И в это же самое время Саша появился из воды, улыбающийся и довольный тем, какой он наделал переполох.

— Ой, Шурик, ведь уже сорок было! — не то радуясь, не то укоряя, повторила Алена.— Ну что ты воображаешь?

Но как она смотрела на него!

— Только сорок? — удивился Саша.— А я досчитал до шестидесяти!

Саша старался дышать ровно и был небрежно спокоен. Он с наслаждением растянулся на теплом песке.

Ребята не заметили, что на том берегу произошли некоторые перемены. Там возникло какое-то замешательство, и все э т и смотрели сюда, на этот берег. Никто, кроме Саши, этого не видел, а он незаметно и молча наблюдал...

Э т о т Витька стоял, заложив руки в карманы, и смотрел прямо на сестру, остальные расступились и ждали...

Алена тоже заметила его и перестала щебетать. И остальные ребята заметили Витьку, даже привстали и глядели на тот берег. Обе стороны выжидающе молчали.

Э т о т сделал несколько шагов и только одним повелительным жестом указал Алене, чтобы она перешла на их сторону.

Алена смотрела на брата, не отрывая глаз, и на лице ее мелькнул испуг. Но она отрицательно покачала головой.

Виктор еще раз настойчиво повторил жест, и она опять покачала головой, но уже менее решительно. Саша с тревогой наблюдал за ней, он видел, что это гостное молчание, и эти жесты, и грозный вид брата не только смутили ее, но что она вот-вот подчинится ему и пойдет.

Т И Т Р: «...Я ДОЛЖЕН ОБЕРЕГАТЬ ВАШУ ЖИЗНЬ — И Я ОБЕРЕГУ ЕЕ...»

И он не выдержал.

— Алена,— окликнул он ее, впервые назвав по имени.

И она вздрогнула, то ли оттого, что в этой тишине раздался наконец чей-то голос, то ли оттого, что услышала свое имя. Она вдруг улыбнулась Саше и, тряхнув волосами, как-то дерзко и решительно, даже нарочито, запроки-

нулась на песок и стала глядеть в небо, всем своим видом давая понять, что больше ее ничего не интересует.

Брат понял ее вызов, он все еще стоял, тоже вызывающий и решительный. Остальные глядели на него, а потому отступать было невозможно и так оставить — тоже, надо было что-то с о в е р ш и т ь. Этого все и ждали.

И тут он пошел. Он направился к мостику, собираясь перейти на ту сторону, пошел один, даже не позвав никого с собой. И Саша видел это.

Тогда Саша тоже поднялся и пошел к мостику.

Оба почти одновременно ступили на мостик — узенький, шаткий, без перил,— медленно шли навстречу друг другу...

Все с напряжением ждали, что будет, понимая, однако, что вмешиваться не следует. Это был поединок.

Оба противника встретились на середине, смерили друг друга взглядами.

Т И Т Р: «...—Я БЫ МОГ УБИТЬ ВАС, СУДАРЬ,— СКАЗАЛ Д'АРТАНЬЯН,— ВЫ У МЕНЯ В РУКАХ, НО Я ДАРЮ ВАМ ЖИЗНЬ РАДИ ВАШЕЙ СЕСТРЫ...»

И тут Витька резко толкнул Сашу. Саша от неожиданности полетел в воду, но и сам Витька не удержался от резкого толчка и тоже упал.

И все услышали отчаянный Аленин крик:

— Он не умеет плавать! Шурик, он не умеет!..

Саша и сам уже видел это. Он видел, как его противник пошел ко дну и тут же схватил его, и они барахтались некоторое время, а потом Саша больно заломил ему руки, так, что он охнул сквозь сжатые зубы, и поплыл вместе с ним к берегу.

Но не к своим он плыл, нет, Саша потащил его к н и м, на тот берег.

Саша выволок Витьку, бледного, обессиленного — он даже идти не мог, шатался — и помог ему пройти несколько шагов, пока тот не опустился на траву, совсем ослабев, на глазах у своих приятелей.

Саша стоял среди них один — он уже не смотрел на поверженного противника, он спокойно оглядел всех остальных, как будто поставил точку... Они могли сорваться, избить его — ведь он был один среди них, но никто не двинулся с места...

Потом Саша также спокойно повернулся, бросился в воду и поплыл к своим...

Ребята бежали по молодой березовой роще, солнце пробивалось сквозь листву, березки белели своими стволами, и Саша бежал, петляя, между ними...

— Вот моя роща! — кричал он.— Смотри!

— Почему это твоя? — вслед кричала Алена.

— Ей столько же лет, сколько мне!

— А мне сюда можно ходить? — смеясь, кричала Алена.

— Сколько хочешь!

Он обогнал ее немного и первый влетел в огромное белое поле ромашек — сначала он, а потом следом она...

Ребята бежали по полю и остановились... Алена опять оглядывалась в радостном изумлении...

— Я никогда не видела столько цветов! — воскликнула она. И Саша был счастлив.

— Давай нарвем цветов для завтрашнего дня!— сказала Алена.

— Не рви! Подожди...

— А когда же? Какой же день рождения без цветов?

— Не рви, они завянут! На обратном пути!

...Потом они бегали по лесу. Лес становился все гуще, они «аукались», смеялись... Сначала она видела впереди Сашину светлую рубашку, но никак не могла догнать его...

— Ау! — еще раз крикнула она. Но никто не ответил.

Она лежала, смотрела на примятую траву, притягивала к себе то один цветок, то другой — шевелиться не хотелось... Она разглядывала лепестки и улыбалась в ощущении чего-то прекрасного, завтрашнего...

Когда Саша вышел на поляну, где была девочка, он сразу направился к тому месту, где была примята трава... Он подошел ближе и увидел ее. Девочка спала.

Саша вытряхнул из рубашки землянику — ее было так много, что она оттягивала рубашку, как мешок. Это был ворох, целый ворох, потому что он срывал ее вместе с листьями, и целая горка спелых ягод в листьях посыпалась ей на платье. Она открыла глаза, ничуть не удивилась, словно все так и надо было, и потянулась к ягодам:

— Я очень хочу есть! — призналась она.

— Ешь! — сказал Саша, вытряхивая еще и карманы.— Ешь!

ТИТР: «...—МНЕ НРАВИТСЯ ВАША ПРЕДАННОСТЬ! — СКАЗАЛА ОНА.
— УВЫ, НЕУЖЕЛИ ЭТО ВСЕ, ЧТО ВАМ НРАВИТСЯ ВО МНЕ?..»

Она уплетала землянику, а он, забравшись на дерево, висел, держась только одной рукой и размахивая другой, как крылом.

— Хочешь, спрыгну?

— А тебе не страшно?

— Ну, хочешь?

— Ну прыгни! — поддразнивала его Алена.

ТИТР: «...—НЕУЖЕЛИ ВЫ НЕ БОИТЕСЬ ЗА МЕНЯ ХОТЬ НЕМНОГО?—ВОСКЛИКНУЛ Д'АРТАНЬЯН.
— ЧЕГО Я МОГУ БОЯТЬСЯ?
— Я МОГУ БЫТЬ ОПАСНО РАНЕН, ДАЖЕ УБИТ!
— ЭТОГО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ! ВЫ ТАК МУЖЕСТВЕННЫ!»

— Смотри, прыгаю! — кричал Саша, забравшись еще выше.

— Шурик! Ты ненормальный! Слезай!

— Ну, хочешь?

— Сорвешься, Шурик! Там же крапива! — ужасалась Алена.— Сейчас же слезай, я тебе говорю!

ТИТР: «...Д'АРТАНЬЯН БЫЛ НЕ ИЗ ТЕХ БЕЗРАССУДНО ХРАБРЫХ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫЕ ИЩУТ НЕЛЕПОЙ СМЕРТИ, ТОЛЬКО БЫ О НИХ НЕ МОГЛИ СКАЗАТЬ, ЧТО ОНИ ОТСТУПИЛИ...»

Саша спускался с дерева и вполне серьезно говорил:

— Оттуда все очень хорошо видно...

— Ну что ты видел?

— Я видел...— он припомнил недавно прочитанную страницу,— как в небольшой бухте покачивается на волнах маленький корвет с узким килем и стройным рангоутом, на гафеле развевался флаг с гербом: золотая гора на лазоревом море, увенчанная червленым крестом. И вокруг корвета покачивалось несколько шхун...

— Шурик, ну ничего этого не было! — засмеялась Алена.

— Было! — убежденно ответил Саша.

Алена даже растерялась, с опаской, недоверчиво поглядела на него — ведь она так привыкла ему верить!

— Не было... Не было,— тихо сказала она.— Ну, скажи, что не было! Ты выдумал, да? — она почти умоляла его.

ТИТР: «...Я НИЧЕГО НЕ СОЧИНЯЮ, СУДАРЫНЯ. Я НИЧЕГО НЕ ВЫДУМЫВАЮ. Я ГОВОРЮ ЧИСТЕЙШУЮ ПРАВДУ...»

...Они по очереди пили воду из родника, отчего лица их блестели капельками. Алена долго смотрела на свое отражение, разглядывала себя.

— Знаешь, какой бы я хотела быть? — мечтательно сказала она.— Какой-нибудь особенной... Ходить вот так,— она выпрямилась в струночку, показав, какой она должна стать величавой. — Смотреть вот так, — она показала, как: медленно подняла ресницы и столь же величаво повела глазами вокруг.— И чтоб у меня был красивый голос, и чтоб все говорили: «Какая она красивая, умная, добрая, необыкновенная!»

Саша слушал все это как откровение.

— Ты и есть необыкновенная, — тихо сказал он.

— Нет, я обыкновенная! — притворно сокрушаясь, вздохнула Алена.— И не умная... И не добрая... И не такая уж красивая...— она украдкой посмотрела на него.

— Кто тебе сказал, что не такая? — горячо возразил Саша.

Алена тряхнула волосами — этого она и ждала, а потому осталась вполне довольна, но все-таки немного смутилась.

— А ты каким хотел бы быть?

— Я не знаю...— сказал Саша задумчиво.— Мне все время разное хочется... То одно, то другое... Я никак не могу решить!..

Они возвращались прежней дорогой, солнце уже садилось,— и тени их стали длинные... Возле луга с одуванчиками они остановились — теперь он опять стал зеленый...

— Все-таки самое интересное,— рассуждала Алена,— это то, что будет, правда? Я все жду: вот пройдет много дней и будет что-то интересное... Только долго ждать...

— А я думаю, ждать совсем немного!.. И может быть, я скоро уеду куда-нибудь... Представляешь, проснешься завтра — и ты уже не здесь!.. Я никогда никуда не уезжал... И в Москве не был... Я так хочу много ездить! А потом обязательно сюда вернусь!

Он проводил ее до дома.

— До завтра?

— До завтра! — и она помахала ему рукой.

— Слушай,— крикнул Саша ей вслед.— Если я сейчас буду смотреть тебе вслед и про себя повторять одно слово, ты обязательно оглянешься! Я знаю такое слово, правда!

— Вот еще! Раз уж ты мне про это сказал, ни за что не оглянусь!

Она пошла, а Саша все шевелил губами, повторяя: о г л я н и с ь. Девочка не выдержала, любопытство взяло верх — и она оглянулась.

Оба засмеялись, и она опять пошла, на этот раз твердо решив больше не оглядываться...

И опять оглянулась. И опять они засмеялись. И опять она пошла...

Саша все шевелил губами и все повторял одно слово, потом не выдержал, крикнул:

— Оглянись! Да оглянись же!

И она опять оглянулась и помахала ему рукой...

И он помахал ей вслед...

Часть вторая

И так родилась ненависть

«— А что такое война, мама?
— Это когда люди убивают друг друга.
— Не друг друга, а враг врага!»

— Покажите, покажите, как горит дом! — закричал какой-то мальчуган, и все остальные дети оживились, охваченные любопытством.

Вся траншея была забита детьми: местными, эвакуированными, детсадовскими, детдомовскими... Где-то далеко еще слышались взрывы, но гул самолетов затихал... Черный дым стелился по полю...

Дети уже привыкли и к гулу самолетов и к тревогам — тревоги теперь повторялись по нескольку раз в день,— и они приходили сюда, в эту траншею, притаскивали с собой кто куклу, кто кошку, кто кролика из живого уголка... Ребят тут же кормили кашей, пришивали им пуговицы, вытаскивали занозы, и они вполне освоились с необычной обстановкой и болтали, словно ничего не происходило...

Странная тревожная жизнь окружала теперь Сашу, словно какой-то хаос ворвался в мир и все перепутал. И весь этот мир рассыпался, разлетелся на части, и для него это было прежде всего смятение лиц...

На вокзале, куда он ходил с ребятами, беспрерывным потоком шли составы, перед ним мелькали стволы орудий, зачехленные и расчехленные танки, зенитки, машины...

И лица... лица... Товарняки и пассажирские — все заполняли лица. Он видел лица военных, которые смеялись, курили, просто молча глядели на уплывающий городок, глядели словно в последний раз, лица спокойные, пожилые, чуть помятые и посеревшие, и совсем мальчишечьи...

В пассажирских — лица притихшие и озабоченные, много стариков и детей...

Чуть дальше дедова дома ребята гоняли в футбол...

Здесь было тихо и все вполне мирно: огороды, сады, речки...

Саша вернулся домой.

Стол был накрыт, на столе стоял старый медный самовар, а два больших темно-золотистых каравая, прикрытые мокрым полотенцем, лежали на лавке, от них шел густой пар...

Дед курил и разговаривал с каким-то человеком — он показался Саше знакомым, кажется, он видел его у матери. Да, это Тимофеев...

Они поздоровались. А Тимофеев объяснил, что никак не может застать мать.

— Она в райкоме,— сказал Саша.— В штабе по эвакуации города.

— Знаю...— сказал Тимофеев.— Мне, собственно, ты нужен. По делу...

Он замолчал, и что-то в этом молчании Сашу насторожило.

— Стрелять умеешь? — спросил Тимофеев.

— Умею! С отцом на охоту хожу.

— Любишь охоту?

— Люблю!

— Дед говорил, ты леса наши хорошо знаешь...

— Знаю...

— Пойдем на охоту завтра пораньше?

— На охоту? — удивился и обрадовался Саша. Потом посмотрел Тимофееву прямо в глаза, тихо добавил:— Вы сказали, у вас дело... Скажите прямо, какое... Не поэтому же вы пришли...

Тимофеев рассмеялся:

— Не поэтому!.. И все же поедем завтра пораньше... Я заеду за тобой.

На рассвете по тихим пустым улочкам проехал «газик». В нем сидели Тимофеев, Саша и еще двое... Ехали молча.

За городом машина проезжала мимо желтеющих полей, покрытых легким седоватым туманом, где сжатая рожь стояла в бабках. Затем — по большаку, потом — по пыльной проселочной дороге, мимо пышных темно-зеленых гряд картофеля, светло-коричневого поля клевера и льна.

Почти все время молчали, Саша только слышал обрывочные реплики: что-то про окружение... про то, что прорвана оборона... и «они» уже близко...

Потом машина остановилась — дальше проезжего пути не было.

Все вышли из машины, разминая затекшие ноги, и пошли по едва заметной тропке в чащу сквозь смешанный лес. Тимофеев внимательно глядел по сторонам — на все тропинки, овраги, полянки...

И Саша тоже глядел по сторонам, но не так, как взрослые,— ему все здесь было знакомо, он был здесь еще недавно...

Все по-прежнему молчали, Саша сказал:

— Здесь ежей много... И мы с отцом медведя видели...

— Да... Места глухие...— отозвался Тимофеев.— Как называется это место?

— Логовая падь...

Тимофеев остановился, за ним остановились все.

— Вода есть?

— Родник,— сказал Саша.

Тимофеев взял его за плечи:

— Ты понимаешь, зачем мы сюда пришли?

А Саша, может быть, тут только и понял — он увидел в руках у Тимофеева карту.

— Понимаю...— сказал Саша тихо.— А что... Уже близко?

— Ну... На всякий случай...— неопределенно ответил Тимофеев, делая пометки на карте.

Молча посидели, покурили...

И молча пошли назад...

Саша с приятелями барахтался в воде — было жарко, и все время тянуло в воду. Вокруг никого не было, и они купались нагишом, но не возились, как обычно, с хохотом и визгом, а как-то лениво и вяло...

Саша лежал на спине, глядя в небо...

— Пошли вечером в город...— предложил Егор. — Киносборник посмотрим... В школу заглянем...

— Фронт подходит, — сказал Саша,— наверное, учиться в этом году не будем...

— Думаешь, до нас дойдут? — спросил Егор.— Да не может быть, паника все это!

— А вдруг? — усомнился Кедрик.

— Ты сводки слушал? — сказал Саша.— Какие-то новые направления появились... Уже ничего нельзя понять...

— Да как же они дойдут? — заговорили все разом.— Мы на подступах к Москве... От нас прямая дорога: «Тула — Москва...» Что же, прямо до Москвы допустят? Да и чего им тут делать? Наш город не на всякой карте есть!..

Ребята помолчали, а Саша сказал:

— А мало нас осталось... Надо держаться вместе... Что бы ни случилось!.. Один за всех — все за одного!..

В общем молчании это прозвучало серьезно и торжественно. И потому все поня-

ли друг друга, когда Саша молча вытянул вперед руку: не сговариваясь, каждый вытянул правую руку, так что одна рука легла на другую...

А солнце светило сквозь прозрачную воду, на тоненькие загорелые мальчишечьи тела и вытянутые руки, соединенные в общем движении.

В городе ребята шли мимо школы, на которой развевался флаг с красным крестом. На заборах сидели босоногие мальчишки и оглушительно стреляли из палок в небо. Война ощущалась все больше — и по заклеенным крестами окнам, и по бесконечным плакатам, листовкам, объявлениям, развешанным повсюду: на заборах, на столбах, на стенах домов... «Как вести себя в случае воздушной тревоги...», «Как соблюдать светомаскировку...», «Как бороться с зажигательными бомбами...»

Навстречу ребятам попадались груженные мешками с зерном подводы — новый урожай везли на склады... Возле военкомата сидели призывники с баулами, и рядом толпились женщины с ребятишками...

В этот день дед встретил Сашу какой-то более суровый, чем обычно... Пока Саша кормил ворона, плескался в сенях и растирался полотенцем, дед молчал, а потом вдруг сказал:

— Ну вот как, сынок... Отец уехал на оборонительные работы... Мать тоже уехала... И Витюшку с собой прихватила...

— Когда вернется? — тревожно спросил Саша.

Дед молчал. Потом сказал:

— Велела дом запереть... Костюм твой зарыла в огороде... Так что у меня теперь будешь.

Не дослушав, Саша схватил рубашку и пиджачок, бросился из дома, а ворон с криком — за ним.

Ничего не видя вокруг, он бежал и только слышал какой-то общий шум, где все смешивалось: колонны движущихся грузовиков, обозы беженцев с тачками, тележками...

Саша мчался по городу, мимо склада, где населению раздавали муку, мимо почты, где раздавали посылки, и влетел в здание райкома партии. На первом этаже толпились военные, колхозники, эвакуированные; в одной из комнат расположились легкораненые в грязных, измятых гимнастерках, тут же, в углу, лежали их шинели и вещмешки.

Саша бежал мимо пустых комнат второго этажа. Все двери были настежь открыты, так же настежь — все двери шкафов, белели пустые полки, со стен сорваны портреты и плакаты, всюду валялись обрывки бумаги...

В такой вот комнате, пустой, с пустыми шкафами и с грудой бумаг на полу, Саша нашел Тимофеева. Он стоял в запыленном старом плаще, в забрызганных грязью сапогах, постаревший и осунувшийся, и связывал какие-то папки, рвал бумагу и кидал обрывки прямо на пол. Он только мельком взглянул на Сашу, продолжая заниматься бумагами.

— Скажите...— от нетерпения Саша даже не поздоровался.— Я хочу спросить вас...

Но Тимофеев прервал вопрос.

— Не успел! — сказал он спокойно и жестко.— Так что... Останешься пока с дедом... Надо жить!

— Я все знаю...— сказал Саша.— Я хотел вас спросить... Я хочу с вами! Можно мне с вами?

— Нет!— сказал Тимофеев.— Нельзя.

Саша, как видно, ожидал отказа.

— Мы все равно что-нибудь будем делать. Вы же понимаете,— спокойно сказал он.— Разве можно быть ни при чем, скажите, можно? Нас не так мало! — звонкий голос его становился крепче.— И я хочу сказать вам... Я пришел спросить, не *что* делать, а *как*... А вы не бойтесь нам поверить! Сколько раз мы говорили: «Любить Родину», «Защищать...», «Не жалеть жизни». Что же это, слова? В конце концов, мы давали присягу... Это тоже — слова?

Тимофеев невозмутимо продолжал заниматься своим делом.

— Любить Родину — это большая идея, до нее дорасти надо,— негромко, почти ласково сказал он.— И вот что я тебе хочу сказать,

Шурик... Наган тяжелее игрушечного револьвера. И не ребячье это дело — война... Убивать — не ваше дело, понимаешь? Война — это большая беда... Но беда кончится... Кончится война — а вы должны сохраниться!

Он посмотрел на Сашу и рассмеялся:

— У тебя вон еще и бороды нет!

— Борода бывает и у козла! — спокойно сказал Саша.

Тимофеев ответил не сразу.

— Это верно...— сказал он тихо, не глядя на Сашу.— У моего тоже еще не было бороды... Сын у меня был... На несколько лет тебя старше... А теперь — нету... Погиб он...— Тимофеев посмотрел на Сашу.— И если мне придется... У меня перед смертью не должно быть сомнения, что я сохранил всех, кого мог... вас всех... Понимаешь?

— Понимаю...— тихо сказал Саша. Он слышал каждое его слово.

— И чтобы никаких глупостей!.. Ты знаешь, где мы теперь будем... И даешь мне честное слово, что забудешь туда дорогу...

— Я... не могу дать слова! — звонко сказал Саша.

Тимофеев удивился — этого он не ожидал.

— Почему?

— Потому что... тогда... я должен его сдержать! — наивно сказал Саша.— Не бойтесь нам верить! Неужели мы ничего не можем сделать? Мы можем листовки выпускать... Или...

— Слушай, Шурик...— перебил его Тимофеев, как если бы ему внезапно что-то пришло в голову.— Вот что... Сколько вас?

— Много!

— Много не надо... Человека три-четыре.

Тимофеев что-то соображал, начал ходить по комнате, потом серьезно, как взрослому, сказал:

— Немцы будут здесь завтра... Пока только ходите и смотрите, хорошо? Больше ничего... Мы будем действовать главным образом на дорогах — шоссейных, проселочных, на железнодорожной линии... Отряд у нас небольшой. Наша задача — задержать, затормозить... Путь к Москве закрыть... Насколько это можно... Поэтому: ходите, глядите... Нас интересует все: количество боеприпасов... Транспорт... Связь... Запасы горючего. Сведения будешь передавать через связного, Митю Клевцова, ты его знаешь... Ребят в это дело включи, но широко не распространяйся... И запомни: только при одном условии все это возможно — никакого оружия! Даешь слово?

— Даю!

— И еще: выкинь из головы всякую романтическую чепуху. Романтика не в опасности, а в том, чтобы не подставлять безрассудно голову... Нужно сохранить себя... После войны вам придется все делать заново.. Больше некому... Мы ведь... — он развел руками.— Что могли, сделали...

Он взял Сашу за подбородок, повернул лицом к себе:

— Мы-то ведь знаешь, как жили? Когда было не очень хорошо, мы говорили: «Хорошо!» Когда бывало трудно, мы говорили: «Не очень трудно»... А когда бывало совсем плохо, мы говорили: «Переживем»... И это переживем! — Тимофеев оглядел пустую, разоренную комнату.— И все это станет прошлым... Но из прошлого мы должны сохранить огонь, а не пепел!..

Он посмотрел на Сашу, давая понять, что разговор окончен.

— Отец появится... Пришлешь его к нам...

Заморосил мелкий дождь. Саша шел по дороге к своему дому, за ним летел ворон.

Дома было пусто. Он походил по комнатам... Закрыл плотно рамы... Зачем-то полил цветы... Собрал кое-какие книги, связал: «Справочник рыболова», «Руководство по пчеловодству» — это были книги отца — и несколько своих: Дюма, «Овод»...

Потом выпустил из клеток в кусты белок, а за ними — витюшкиных кроликов, которые тут же, громко стуча лапами, побежали в огород... Налил молока в плошку для кота...

И, заперев калитку на замок, вышел из дома.

Дед был так же спокоен, как обычно, словно ничего не происходит на белом свете. Толь-

ко сегодня он показался Саше несколько более суетливым.

— У нас гости! — предупредил он, пропуская Сашу в горницу.

Саша тревожно встрепенулся. Но тут же увидел за столом незнакомую девочку лет пяти, худенькую и плохонько одетую, но с такими живыми глазами, словно там было все изумление мира, словно она не уставала удивляться каждый день, как интересно жить на свете.

Перед ней стояла крынка молока и лежал большой ломоть домашнего хлеба с медом. Ела она с аппетитом и посмотрела на Сашу дружелюбно и с любопытством, однако есть не перестала.

Дед не торопился с объяснениями — он наливал в чан воду и был занят только этим.

— Это внук мой, Шурик! — сказал он потом, степенно представив Сашу гостье.— А эта... На огороде нашел... Вот ей-богу... Морковку воровала...— сказал он просто, будто про найденную пуговицу.

Саша невольно улыбнулся. Девочка же и не собиралась оправдываться — как видно, ей вовсе и не было стыдно, и вообще она не придавала этому всему никакого значения, продолжая уплетать ломоть с медом. Саше это явно понравилось.

— Чья ты, смешная?

— Ничья. Киевская я! — беспечно сказала девочка, облизывая губы.

— А мать где?

— Она родить пошла... И потерялась!.. А тут бомбежки стали... И нас увезли... Я теперь тут буду жить? — спросила она хитро и осторожно.— Вы только меня в сад не отдавайте... Вы меня не отдадите?..

— Да нет же, никуда мы тебя не отдадим! Я никому тебя не отдам, смешная!

— Честное пионерское?

— Честное пионерское!

— Под салютом?

— Под салютом! — Саша рассмеялся.

Потом вдруг взял ее за плечики, тихо и серьезно сказал:

— Хочешь, я буду твой брат, а ты моя сестра? Все девчонки хотят иметь старших братьев... Разве ты не хочешь? У меня тоже никого нет... Ни матери... Ни брата, ни отца... Одни мы с дедом сейчас.... Хочешь, а?

Девочка внимательно на него посмотрела:

— А ты не будешь драться?

— Я буду заступаться за тебя... Тебя никто не обидит!

Саша смотрел в ее большие глазенки, и тут его осенило, что он даже не знает ее имени.

— А как тебя звать?

— Мария,— сказала девочка.— Как маму — Мария...

И наступило утро. Это п е р в о е утро было сырым и туманным.

Саша помнил, что ему нужно было в город, и все же не торопился, решил пойти более дальней дорогой, чтобы хорошенько все рассмотреть, самому все увидеть — что же происходит, что б ы л о и что теперь с т а л о. Все последнее время он слышал: враги,.. оккупанты... палачи... захватчики... поджигатели... Но это он с л ы ш а л, ему же хотелось посмотреть на этого врага в лицо. Какие же они, эти люди, которые столько сжигают, уничтожают, убивают..

Саша шел неторопливо, озираясь по сторонам, и еще издали увидел немцев. Они дурачились возле колодца, обливались водой, гонялись друг за другом и хохотали, словно ничего не произошло, и не гремели недавно взрывы, не выли оглушительные самолеты, а все вокруг горело и металось.

Остановившись, Саша наблюдал эту картину, как вдруг услышал совсем рядом незнакомый звук — и обернулся.

Шагах в двадцати он увидел немца, которого он раньше не заметил. Это был совсем молоденький немец, он сидел на заборе и наигрывал на губной гармонике какую-то незатейливую монотонную мелодию, будто разучивал ее. Он был в нижней белой рубахе с закатанными рукавами и босиком. Он был поглощен своей гармоникой так, что не обращал на Сашу никакого внимания. А Саша смотрел на него во все глаза, забыв про осторожность,— смотрел с пристальным любопытством. Ведь это был первый немец, п е р в ы й

враг, которого он видел так близко, видел в л и ц о.

И не было никакого оружия, и была только гармоника. И лицо немца было совсем мальчишеское, и руки тоже мальчишечьи, и увлечение, с которым он пиликал,— тоже. И все было так просто и знакомо: пуговица на рубахе оборвалась и впсела на нитке. Часы на кожаном ремне... Штаны, вымазанные чем-то белым...

Но тут немца кто-то окликнул из дома,— и Саша вздрогнул от незнакомой речи.

Молоденький немец что-то ответил, соскакивая с забора, и голос у него тоже был резковатый, мальчишеский...

Кто-то взял Сашу за рукав — Славка кивал ему куда-то в сторону,— и Саша увидел чуть поодаль ребят: Егора, Серегу, Кедрика, даже Филька теперь был с ними. Ребята тоже наблюдали за немцем и, как видно, испытывали нечто похожее на то, что испытывал и Саша.

Ребята молча обменялись приветствиями: они понимали, что, не сговариваясь, все оказались в городе по одной и той же причине: они хотели посмотреть свой город т е п е р ь, когда в нем хозяйничал враг.

Немцы восстановили переправу... Чинили порванные провода... То тут, то там они сновали группами и поодиночке, пешие и в машинах. И все они были веселы, все у них вызывало приступы хохота. И никто не обращал на ребят никакого внимания...

Повсюду в городе — на столбах, на стенах домов, на заборах — белели приказы.

...Они призывали население сотрудничать с новыми властями...

...Устанавливали комендантский час...

...Требовали сдачи радиоприемников...

Ребята долго стояли возле плаката. На пестро намалеванном плакате был изображен нарядный парень в шляпе и галстуке. Залихватски улыбаясь, он призывал молодежь ехать на работу в Германию, чтобы помогать строить «новый порядок».

Около бывшего райкома партии и райкома комсомола стоял немецкий часовой. Славка догадался: раз часовой, значит, штаб. И действительно, это были штабы немецких воинских частей.

И совсем не узнали ребята свою бывшую школу. Парты, книги, глобусы, приборы, карты — все было вынесено на улицу. Теперь здесь размещались казармы.

И опять повсюду приказы...

И ребята впервые прочитали слово: р а с с т р е л...

...За появление на улице после семи часов...

...За помощь советским войскам...

...За то, что среди жителей будет обнаружен спрятанный красноармеец...

...За нарушение порядка и враждебное отношение к оккупационным властям...

...За укрывательство партизан...

Расстрел... Расстрел... Расстрел...

— Думаешь, они и вправду расстреливают? — не унимался Славка. — Я так думаю: грозятся...

— А черт их знает...— буркнул кто-то.

На вокзале немцы убирали железнодорожные пути — хлам, мусор, железо — и тоже меняли вывески, прибивали какие-то щиты...

— Ой, глядите, ребята! — тихо воскликнул Кедрик.

Но ребята уже и сами увидели... Под конвоем немцы гнали военнопленных... Обессиленные, изможденные, подавленные, они шли медленно, понукаемые конвойными...

Ребята глядели, как загипнотизированные...

— Не успели! — вырвалось у Саши. А кто-то из ребят добавил, показывая в сторону улицы:

— И эти не успели... Детдомовские...

Детдомовцы шли в конце улицы, сворачивая на следующую. Их сопровождали два русских воспитателя и несколько немцев. Они шли стройной колонной — впереди малыши, сзади — постарше. И малыши что-то пели тоненькими голосами...

Ребята возвращались молча, не глядя друг на друга. Потом их вдруг словно прорвало.

— Надо уходить! — сказал Серега.

— Куда? — не без иронии поинтересовался Егор Астахов.

— За линию фронта. К нашим.

Все заговорили разом:

— Где линия фронта? Где наши? Ты знаешь? Сводок нет... Ничего не знаем, что творится...

— Слушайте...— прервал Саша приятелей. Он все молчал, а теперь решительно оглядел всех:

— В общем... никто никуда не уйдет...

— А что?

— Глядеть...— тихо сказал Саша.— Мне так и сказали: глядеть!

— Что-что? Кто сказал?

— Я все скажу...— сказал Саша.— Пошли к пустырю... Только... Это серьезно, понимаете? Я сейчас понял: это очень серьезно!..

Ребята шли по пустырю, кругом никого не было, стояла тишина, они шли и негромко разговаривали.

— Видели эти штабеля, покрытые брезентом? И часовых с автоматами? Это снаряды! — сказал Саша.— А нам надо еще узнать, где склады боеприпасов? Где запасы горючего? И дороги... Что делается на железной дороге... И на шоссе.

На другой день еще задолго до одиннадцати Саша вместе с ребятами отправился в город. Но они не пошли к площади, а ходили, приглядываясь, вокруг да около, пытаясь разгадать, что будет...

Народ стал собираться на площади — те, кто посмелее, другие же останавливались на близлежащих улицах, стоя у ворот или прижавшись к стенам домов, чтобы увидеть все издали. Люди шли на колокольный звон, просто за соседями, движимые любопытством и тревожной неизвестностью.

Ребята видели, как к зданию комендатуры промчалась одна машина, затем другая. Они пошли за всеми, прошли мимо трибун, как когда-то на демонстрации; там, где был Серп и Молот, теперь развевался фашистский флаг, а трибуны были пустые... Проехал бургомистр с какими-то важными офицерами — судя по всему, кого-то ждали... Потом вдруг грянула музыка, и тут ребята увидели детдомовских детей...

Человек двести, они шли, взявшись попарно за руки, впереди — совсем малыши, трехпяти лет, сзади — старшие, и в руках у всех детей были охапки осенних листьев, каких-то цветов и веток, а у самых передних пар, малолеток,— еще и венки из листьев...

Во главе этой процессии шел тот самый молоденький немец и что-то пиликал на губной гармонике.

И тут появился немецкий полковник. Он ехал в открытой машине, и еще две машины сопровождали его. Со всех сторон раздались немецкие приветствия, оркестр грянул марш, и полковник, отдав честь, проехал к комендатуре.

Только теперь Саша понял, что затеяли немцы: они решили устроить праздничную встречу немецкому начальнику. Странное это было зрелище: жители, одетые в темное, строго, как на похоронах... Масса немцев — как серо-зеленые призраки, подтянутые, двигающиеся четко, как механические игрушки... И среди всего этого резко выделялись, как цветник среди травы, дети... Они были одеты пестро — в светлое, в полоску, клеточку, горошинку, многие в панамках и косынках на голове, с бантами в косичках...

Потом взвод немцев под музыку прошел маршем по улице, четко печатая шаг. Молоденький немец что-то скомандовал детям, и дети начали бросать охапки листьев, цветов и веток прямо под ноги марширующим. Гремела музыка... Била барабанная дробь... Щелкали фотоаппараты... Немцы выкрикивали приветствия... Дети бросали цветы по команде...

И тут вдруг полил дождь. Но музыка, словно назло, гремела еще громче, еще громче выкрикивались приветствия, еще четче печатался шаг. Рраз... Рраз... Рраз... Рраз... Еще яростнее бил барабан...

Детдомовцы уже совсем вымокли — они стояли растерянные и обалдевшие от всего этого шума, и выкриков команд, и приветствий, и барабанной дроби. Белые банты, косынки, панамки намокли, намокшие волосы обвисли... Дети испуганно жались друг к другу и вместе с тем с любопытством наблюдали это странное представление, участниками которого были сами...

Молоденький немец выкрикнул команду — и дети двинулись к машине полковника. А потом от их толпы отделились две пары малолеток и поднесли полковнику хлеб-соль по русскому обычаю. Правда, все изрядно намокло и помялось, но малыши ничего этого не замечали и доверчиво протягивали свой дар, как им и было велено. Одна пара неуклюже поклонилась, а другая, видимо, забыла и запоздало попробовала сделать то же самое, но полковник уже погладил их по голове и каждому протянул по конфете, которые тут же незамедлительно были съедены.

Подавленные, Саша и ребята наблюдали все это зрелище. Саша не спускал глаз с полковника — наверное, это и есть главный в р а г? Он все пытался разглядеть его лицо, подошел ближе, но полковник с кем-то разговаривал и был к нему скорее затылком, нежели в профиль. И Саша все никак не мог увидеть его как следует... Лицо!.. Он хотел разглядеть л и ц о... Ему это просто не давало покоя... Когда полковник вышел из машины, Саша протиснулся еще ближе, но теперь полковник стоял к нему и вовсе спиной... Вот, если бы он сейчас оглянулся, Саша увидел бы его прямо в лицо... О г л я н и с ь. О г л я н и с ь. Но слово не действовало — полковник не оглянулся. Напротив, отдав какое-то короткое распоряжение и небрежно козырнув, он быстро вошел в здание.

Дождь лил, как из ведра. На дороге валялись вытоптанные мокрые листья и ветки, грязные от сапог. Люди мокли, все еще не решаясь расходиться...

А потом опять выглянуло солнце, и наступили тишина и покой, все стало, как обычно. Стоял хороший осенний день, теплый и безветренный, солнце уже клонилось к закату, и оттого городок походил на идиллическую открытку—золотились купола церкви и верхушки деревьев, белели домики, и солнечные лучи отражались в стеклах домов. Тишину нарушали только пьяные песни и гульба немцев.

Саша, Егор и Славка шли по улице, а дойдя до поворота, распрощались.

— Через час... Где договорились...

И Саша пошел дальше.

Он вдруг почувствовал себя очень маленьким, а город — огромным, может быть, потому, что в свете заходящего солнца город был пуст.

...Он стоял на площади, возле фонтанчика, который давно заглох, но ему все время слышалось прежнее журчанье его; он сделал было несколько шагов по улице — и хруст шагов по битому стеклу заполнил тишину. Он остановился, озираясь,— стояла воистину мертвая тишина, она давила его.

И вдруг он услышал звук — реальный, знакомый звук губной гармошки, где-то совсем недалеко. Саша оглянулся, но никого не было. А звук точно летел где-то близко.

Саша замер и в оцепенении смотрел, не отрываясь, куда-то перед собой — ему казалось, что вот сейчас он увидит источник звука, всего в нескольких десятках метров впереди себя, прямо на уровне своего роста... Звук медленно приближался ему навстречу... Это была какая-то незатейливая, монотонная, все время повторяющаяся мелодия...

Не выдержав, Саша повернулся и побежал.

Улицы были пусты... И дома были пусты... С пустыми окнами-глазницами... То тут, то там попадались ему брошенные машины и телеги, груды ржавого, изуродованного железа... И в домах, и возле них все было разворочено: опрокинуты столы... подушки в грязи... колодцы с ведрами, пробитыми пулями... битая черепица... горшки...

Звук не отставал. Он бежал по пятам и становился гуще — как будто не одна гармоника, а три-четыре теперь соединились вместе... Саша никак не мог убежать от них — наоборот, звук становился все ближе и ближе...

На вокзале гудели оборванные развороченные провода, гудели так, будто это гудела земля... Брошенные пустые паровозы и составы... Саша на секунду остановился перевести дух возле одного из них, и вдруг состав тронулся и медленно пополз, набирая скорость... Саша побежал рядом, заглядывая в кабину машиниста, но там никого не было... Состав прогромыхал мимо и ушел...

Но звук догнал его и здесь, он буквально преследовал его, и теперь стал еще гуще — теперь звуков было уже много...

Саша бежал к себе домой, но и здесь все везде повымерло: скрипели распахнутые калитки... гудели пустые ульи...

И дома все было разворочено... Валялись разбросанные Сашины книги с пустыми страницами...

Звук вот-вот должен был настигнуть его, он гремел, словно играли двадцать музыкантов...

Саша бежал по оврагам в лес... Он слышал, как ревут стада коров в лесу, но никого нигде не было... Лес стоял тихий, вымерший... Пустые гнезда на уже облетевших кое-где костлявых ветках... И ветер, который шевелил Сашины волосы, не тронул ни одного листика на деревьях — они не шелохнулись, застыли, как мертвые...

А его, Сашина, березовая рощица стояла, как обезглавленная, лишь белели свежие пни...

Саша остановился и глядел на все это, а о н и уже почти догнали его... О н и грохотали за спиной целым оркестром, а Саша не двигался с места... Он чувствовал спиной, как о н и уже совсем приблизились, чувствовал, как сжимается, напрягается от страха спина, будто ждет выстрела... И вот о н и уже здесь, о н и оглушили Сашу, а он стоял, сжавшись...

И тут он вдруг резко обернулся, обернулся решительно, готовый все принять на себя... Он так выпрямился и напрягся, как будто вот сейчас оторвется от земли...

Мгновение они так и стояли лицом к лицу: гибкий и прямой Саша и оглушительный, ревущий, все заполняющий звук...

Потом Саша сделал шаг... другой... Он шел навстречу этому проклятому звуку!..

И тут заметил, что звук чуть-чуть отступил. Стал тише... Но он был вот здесь, на расстоянии протянутой руки.

Саша пошел быстрее, потом побежал — звук стал удаляться.

Теперь он бежал поодаль, а Саша преследовал его...

Звук редел и таял, и опять уже слышны всего только несколько гармоник... Саша бежал за ними, но они удалялись и удалялись все дальше... Вот они побежали по полю, и опять превратились в одну гармонику, и это был уже не звук, а писк... И вскоре он растаял совсем...

Саша остановился возле поля, стоял, глядя вслед отступившему звуку...

Потом оглядел поле... Это такое знакомое ему поле... Желтое в цветах... Зеленое в пшенице...

Теперь черное — в воронках...

Саша тихо опустился на траву, дотянулся рукой, сорвал пучок, и трава зашуршала, захрустела, как бумага...

— М а м а... — тихо и отчаянно прошептал Саша...

Позади дома дед возился у плетня, заделывая дыру досками, а Саша тут же рубил дрова, складывая их в поленницу. Они словно перекликались — стук молотка и топора.

Дед бросил молоток, посмотрел на мальчика, и Саша почувствовал какую-то тревогу...

— Отец ночью был... — сказал дед тихо... — Не велел будить тебя... Все глядел на тебя... Да на Маревну нашу... Она в Витюшкиной рубахе спала...

Саша даже растерялся:

— Как же?.. Дед! Где он?

— Ушел он... С другом одним...

— Куда? Почему?..

— В леса ушли... К ним... Слышал? Партизаны появились в Ельне. И в Черепети... Весь город говорит...

Егор Астахов ждал ребят на пустыре, за старыми конюшнями. Он нетерпеливо переминался с ноги на ногу, ходил взад-вперед, потом стал тревожно оглядываться... Уже давно прошло назначенное время, а никого не было. Егор перебирал в памяти их последнюю встречу, на минуту усомнился: вдруг они не поняли друг друга? Но нет, все было так, как они договорились, и вот он здесь, а никто не пришел...

Он поплелся через картофельное поле, ничего не замечая вокруг, погруженный в свои мрачные мысли, и вдруг увидел ребят.

Они специально ждали его. Это было видно и по тому, как они стояли... И как отчужденно смотрели, выжидая...

Он шел прямо на них, презрительно сжав губы, стараясь идти неторопливо, непринужденно, даже развязно.

Он подошел, остановился — ребята молчали. Вот они, его приятели, еще вчера — приятели, а сегодня между ними пропасть... Ну и пусть...

И в этой короткой паузе их глаза встретились, и Егор понял, что не ошибся в своих догадках...

Он презрительно рассмеялся и пошел мимо.

— Куда ты спешишь? — окликнул его Филька.

— Просто так... Прогуливаюсь...— Егор на минуту остановился.

— Ты ничего не хочешь нам сказать? — жестко спросил Саша, сжав губы.

— Нет! — сказал Егор и пошел.

И тут Филька вслед ему запустил картошкой. Егор остановился, обернулся, хладнокровно сказал:

— Ты, видно, хочешь мне что-то сказать! Ну, скажи...

Ребята обступили Егора, а Филька подошел вплотную и, глядя прямо в глаза, медленно с расстановкой произнес:

— Ты, лучший горнист отряда... Где твой горн? Он у тебя, кажется, именной?

Егор вздрогнул.

— Я... спрятал его в надежное место... Не твое дело!

— И надежнее твоего дома найти трудно! — с насмешкой сказал Филька.— А галстук красный... Ты, может быть, сменил на белую повязку, а? Ну? Что же ты молчишь?

Егор обвел всех тяжелым отчаянным взглядом:

— Я... всех вас ненавижу! — тихо сказал он.— Идите к черту! Слышите? Ненавижу.

— Ты? Это интересно! Ты-то нас за что ненавидишь?

Егор резко повернулся и пошел прочь.

— Что же ты на прощание не скажешь: «Хайль Гитлер!», как твой отец? — закричал Филька.

Егор побежал. Ребята — за ним, и вслед ему полетели картошка, палки, камни — все, что им на ходу попадалось под руку...

— Полицай!

— Сын полицая!

— Гадина!

Егор споткнулся и упал, и тут же вся орава догнала его и окружила. И опять наступила тяжелая пауза. Ребята глядели на затравленного Егора с ненавистью и презрением. Вдруг он тихо сказал:

— Я ждал вас... Я хотел... А вы не пришли... Я принес сводку!.. А никто не пришел... У меня сводка, понимаете, сводка! Я сам слышал! И записал...

Ребята оторопели, на лицах вспыхнуло любопытство, искушение было так велико, что они готовы были все забыть, но Филька резко сказал:

— Ах, ты приемник слушал... Тот, что немцы подарили твоему отцу!.. Как награду! Предатель!

— Заткнись...— тихо сказал Егор.— Замолчи!

Но все сразу заорали:

— Предатель! Полицай! Полицай!

— Гад!

— Да при чем я! — закричал Егор отчаянно, стараясь перекричать всех. — Я же не виноват! Я при чем? Я был и остался... Вы мне не верите?.. Я с вами... Почему вы мне не верите?

— Отец твой предатель! Он на моего отца в комендатуру написал! Гад!

— И моего в список включил! Полицай! Он всех коммунистов записал!

— Ясно, подлец! Предатель!

Егор умоляюще глядел на ребят.

— А что я могу сделать? Что? Ну, что мне делать?

— Уйти куда-нибудь!

— Куда? Где я буду? К кому пойду?

— Куда хочешь!

— Хоть в лес!

— С таким отцом нельзя жить!

— Некуда мне идти! Некуда... Мать больна... Куда я пойду? Вот ты, ты, что бы ты сделал на моем месте? — крикнул он Фильке.

— Я... убил бы такого отца!..

Егор, потрясенный, смотрел на Фильку.

— Что?.. Убить... Отца?!..

— Да! — запальчиво сказал Филька.— И докажи нам, что ты с нами! Со всеми... А не с теми... не с врагами!..

И тут вдруг Саша ударил Фильку прямо в лицо.

Все оторопели. А потом опять загалдели:

— Заодно, что ли, с ним!

— Он полицай! Гадина!

— Ты что, предателя защищаешь?

— Шурка, ты с ним, да?!

— Гады оба!

Весь сжавшись, Егор смотрел на Сашу с отчаяньем и надеждой, а Саша стоял бледный, но спокойный.

— Уходите все! — крикнул он, и в этом крике были и боль, и отчаянье, и приказ.— Идите отсюда!

И этот крик остановил все разом, и ребята словно очнулись — и замолчали.

— Уходите...— тихо, но решительно повторил Саша.— Потом... Все потом!

Не глядя друг на друга, ребята побрели прочь...

Саша и Егор остались одни. И Егор вдруг заплакал.

— Почему вы мне не верите?..— шептал он.

— Я верю... Не реви... Ну?..

Саша и Егор шли и разговаривали... Егор почти пришел в себя.

— Я ему говорю, отцу-то,— мол, опозорил всех нас... и мать плачет... Стыдно, говорит, людям в глаза смотреть... Позор... А он боится немцев... Не любит, а боится... Техника у них, говорит, вон какая... Нам не одолеть...

Егор вздохнул, вытер ладонью слезы.

— Злые они теперь... Весь город только и говорит: партизаны... Связь рвется... Составы летят... У Мышпоры обстреляли транспортную автоколонну, слышал? Отец говорит, новую базу горючего немцы создали... Надо предупредить...

— Где? — спросил Саша.

— У железной дороги... Я видел, лес по обе стороны вырубили на сто метров... Что подойти нельзя... И еще предупредили: они теперь эшелоны с охраной отправляют... Знаешь как? Впереди паровоза платформа с песком... Чтоб состав целиком не подорвался...

— Егор, я уйду сегодня... Вернусь утром... Ты скажи ребятам про горючее, пусть поглядят как следует... И не думай ничего плохого, Егор... Ладно, Егор?..

Саша возвращался из леса мимо дедова дома, и не собирался заходить домой, ему нужно было найти ребят. Но вдруг перед ним появился ворон с отчаянным воплем:

— Шуррик! Шуррик!

Саша давно уже научился различать вороний крик, и какая-то тревога кольнула его в сердце.

Ворон пролетел к дому и стал кружить над ним, не переставая кричать. И Саша побежал за ним к дедову дому. Дома никого не было, и это совсем сбило его с толку, а ворон уже кружил за забором, над дорогой и все звал за собой:

— Шуррик!

Саша выскочил за калитку, и ворон тотчас же устремился вперед, показывая дорогу, а Саша побежал за ним, почуяв недоброе... И услышал, как кто-то из соседей крикнул:

— Беги к Северной! К вокзалу!

На Северной было многолюдно, все высыпали из своих домов, высунулись из окон — посмотреть...

И тут Саша увидел, на что они смотрели...

Он увидел колонну детдомовцев, их, видно, только что вывели из здания, потому что двери еще были раскрыты настежь, и нянечки еще смотрели им вслед.

Дети шли во главе с тем же молоденьким немцем и еще несколькими офицерами, с фашистским флагом, впереди младшие, потом постарше, а самые старшие вели за руки или держали на руках самых маленьких.

Ребята шли медленно, глядя под ноги, а не по сторонам, как обычно, и что-то странное

и страшное было в этом шествии — Саша не сразу понял, что его поразило: на улице, где было много людей, двести детей шли в абсолютной тишине, нарушаемой только шарканьем ног... Младшие что-то было запели нестройно, да песня как-то повисла и растаяла совсем... И опять наступила тишина...

Дети шли и шли, и иногда кто-то из жителей торопливо совал им какую-нибудь еду или что-то теплое из вещей, шарф ли, кофточку...

Колонна повернула за угол, на другую улицу, и тут Саша увидел Марию.

Она шла, жевала яблоко и все время оглядывалась...

— Мария!

Одинокий Сашин крик разорвал тишину улицы, люди поворачивались к нему, и дети в задних рядах колонны, которые еще не завернули за угол, тоже оглянулись.

Саша побежал, не помня себя, люди глядели на него, пока кто-то не схватил его за руку — это был дедов сосед Михеич.

— Что ты... Что ты... Ты куда? — тихо сказал он.

— Куда их... ведут? — так же тихо спросил Саша.

— Детдомовцев увозят... в Германию...

— А Мария?..

Саша вырвался и побежал. Колонна уже скрылась за углом и шла теперь по улице, ведущей к вокзалу. И тут грянула бравурная полковая музыка.

На этой улице тоже было много людей, и Саша видел, как они расступились, когда из здания школы вышли немцы-музыканты и пошли, сопровождая колонну. Саша все бежал и был уже близко, и все старался найти девочку, но теперь она потерялась в толпе. Наконец он увидел ее.

— Мария!

И она тоже увидела его — на миг в глазах ее вспыхнула надежда, и она радостно улыбнулась. Она было остановилась, но мальчик, державший ее за руку, потянул ее за собой, и она пошла, не переставая оглядываться. Впереди, у вокзала, было много немцев — там было все оцеплено. Дальше никого не пускали.

Саша все-таки догнал девочку и пошел с ней рядом, все время повторяя, то растроганно, то отчаянно, то нежно:

— Мария!..

Девочка еще раз остановилась и посмотрела на него... И он не спускал с нее глаз. Ее трепетное личико выражало мольбу и надежду и веру в чудо... Ребята шли мимо, никто не обращал на них внимания. А она ждала... Замерла и ждала... Вот сейчас, она знала, сейчас должно что-то произойти, не могло не произойти.— Саша все это читал в ее глазах...

Но чуда не случилось.

И Мария вдруг отвернулась и медленно пошла за всеми туда, где их ждали вытянувшиеся сплошной цепочкой немецкие солдаты.

— Мария! — крикнул Саша. Девочка не оглянулась.

Саша слонялся по улицам вроде бы и без всякого дела, проходил мимо комендатуры, потом обошел вокруг казармы, бывшей школы...

День близился к концу — уж недалек комендантский час... На улице заметно ощущалась некоторая торопливость — люди спешили закончить свои дела... Закрывались аптека, баня... Парикмахерская... Мимо него прошла группа немцев, им торопиться было некуда, они курили и смеялись. И среди них Саша увидел того молоденького немца... Саша пошел следом, шагах в двадцати.

Немцы не обращали на него внимания.

Возле церкви было особенно много немцев, и стояла машина полковника, а сам полковник с кем-то разговаривал. И группа с молоденьким немцем направилась туда же, как видно, полковник приехал послушать русскую службу.

Саша подошел ближе и стал оглядывать лица. Они были разные — веселые и суховатые, жесткие и совсем юные, выхоленные и помятые, обрюзгшие и какие-то острые, птичьи...

А потом Саша шел по лесу, было уже совсем темно, он шел все быстрее и быстрее,

потом побежал... Он бежал так долго, на лице — улыбка, а мысли — далеко, далеко, а в ушах музыка...

Его негромко окликнули:

— Стой! Кто идет?

И тут все оборвалось разом — и мысли, и музыка, и пропала улыбка. Саша пришел в себя.

— Я, Саша...

Саша узнал часового, торопливо спросил:

— Где отец?

Часовой сделал знак говорить тише, но Саше было не до этого, он нетерпеливо перебил:

— А Тимофеев где?

— Тише... Спят все... С задания...— он еще что-то хотел объяснить, но Саша не стал слушать, а рванулся мимо.

В землянке было почти темно, только догорала свеча, воткнутая в штык, а штык — в стену,— и Саша не мог разобрать лиц спящих. Он выскочил, бросился к сарайчику, где была кухня, и наткнулся на часового, который бежал за ним следом.

— Ты что? — шепотом ругался он.— Ошалел?

— Кто там? Что такое? — услышал Саша голос Тимофеева, который вышел, набросив ватник. Саша метнулся к нему.

— Где отец?

Тимофеев неторопливо закуривал, глядя на странно взъерошенного мальчика.

— Ну что такое? — спокойно сказал он.

— Мне нужен отец,— упрямо, громко повторил Саша.

— Зайди-ка,— приказал Тимофеев, и они вошли в землянку. Тимофеев говорил тихо:

— Отца нет, на задании он с группой. А что случилось?

— Я ждать буду,— спокойно и тоже тихо сказал Саша.

— Что-нибудь случилось? — Тимофеев говорил спокойно, но в голосе чувствовалась тревога.

Саша молчал.

— Скажи, наконец, что случилось?! Ну что ты молчишь? Шурик...

Саша молчал.

— Я спрашиваю, что случилось?! Объясни, наконец, я требую! — властно произнес Тимофеев.

— Ничего не случилось...— тихо ответил Саша.— Убил и все...

Тимофеев даже привстал.

— Да ты что?!.. Кого? Когда?

Саша молчал.

— Где оружие взял? Где взял оружие?.. Шурик... Как это произошло? Как?.. Скажи!..

— Убил — и все...— только и повторял Саша.— Он разжал кулак — в кулаке лежал патрон... И опять замолчал.

Тимофеев вдруг обнял его, крепко обхватил руками, прижал к груди, как маленького, гладил голову, руки и все будто успокаивал, хотя Саша был спокоен — глаза сухие, и губы больше не дергались... Он покорно прижался к этому большому, уверенному человеку и ничего не говорил, только смотрел куда-то перед собой... Потом он закрыл глаза — и как провалился в сон...

Так и сидел Тимофеев, держа мальчика в своих жестких руках, боясь шевельнуться, только чуть укачивая его,— и долго, внимательно, что-то стараясь понять, смотрел в Сашино лицо...

...И зазвучит музыка...

Держась за полотнище самодельного знамени, Саша будет повторять слова клятвы:

— *...Я клянусь верой и правдой служить моему народу.*

...Я клянусь уничтожать фашистов, пока последний фашист не будет изгнан с нашей земли...

...Я клянусь сражаться с врагами моей Родины, не зная пощады, не зная отдыха и страха...

...И я клянусь, что в этой борьбе не пожалею жизни...

...И пусть покарает меня рука Матери-Родины как труса, если дрогнет мое сердце, если мужество изменит мне...

...За поруганную землю...

...За слезы сестер и матерей...

...За погибших, замученных, томящихся в неволе...

Пусть земля горит под ногами оккупантов!

Кровь за кровь! Смерть за смерть!

...И грянет взрыв...

Часть третья

Тишина серого туманного осеннего утра разорвется отчаянным криком:

— Схватил-и-и-и!!!

И отчаянно замечется в сером небе и закричит ворон.

— Шурик! Шурик!..

...И зазвучит музыка... И пройдут перед нами лица ребят, и они расскажут нам то, что не сумеет уже рассказать Саша...

Ребята будут говорить взволнованно, прямо в зал.

И на наших глазах возникнет сказание, где сами ребята явятся как бы и сказителями и одновременно очевидцами и участниками этой истории.

Первый. ...Я сразу подумал — этого не может быть! Он не мог прийти в город, в город ему нельзя, он знал это! Может, у него было какое-нибудь важное задание? Но он бы предупредил нас! Он всегда предупреждал!

Второй. ...И я подумал то же самое — он не мог прийти. Он и связаться с нами не мог, потому что, я знал, он был болен. И как его отпустили из отряда?

Третий. ...Отряд в соседнем районе — его бы не отпустили! Я знаю, Шурик был в лагере один — он и раненые. Что-то случилось важное, если он пришел... Что-то важное случилось...

Четвертый. ...А я подумал... Я знал, что случилось важное... Он мог прийти!.. Партизаны не давали покоя немцам — они уже появились в соседнем районе... И наладили связь с подпольем — каждый день в городе срывались немецкие листовки или портилась связь... Но кто эти подпольщики — немцы не знали. Облавы не давали никаких результатов... Вот тогда это и случилось...

И мы сначала услышим, а потом увидим заложника, Гришу Штыкова... И оборвется музыка... И в полной тишине он скажет.

Заложник. ...Меня взяли два дня назад... Они искали его и взяли меня заложником... Это Астахов, отец Егора, придумал, чтоб так сделать... Он знал: если Шурик прослышит про это — он придет. Обязательно придет!

Астахов и предложил: заманить Шурика и через него найти концы и к подполью и к партизанам... Астахов боялся, боялся, что немцы доберутся до его сына. Немцы уже косились на него... Уже ходили слухи...

...И снова возникает музыка... И Сашино лицо... И мы увидим, как Саша идет по лесу...

Он пройдет лесом, по знакомым дорогам и тропам... Уже облетели деревья и пожухла трава... И стало черным небо... И стали черными дали... И наступила тишина в осеннем лесу...

Он пройдет знакомыми оврагами, мимо знакомого поля... И мимо луга, где уже давно нет одуванчиков... И мимо своей березовой рощи, и она останется стоять, все также белея стволами, только серое небо будет просвечивать сквозь оголенные ветки...

Саша постоит, поглядит на нее... Присядет на поваленное дерево... Послушает тихое журчание ручья... И тихий лес... Кто знает, о чем он подумает? О прошлом? О будущем? О товарищах? О том, что предстоит? И мы увидим на лице его то улыбку, то грусть, то дерзкую решительность, а то желание что-то понять, что-то очень важное...

— Я все равно убегу! Убегу — и всё! — скажет он вслух и улыбнется.

...И он нагнется и поглядит на себя в воду, как когда-то глядела Алена, и увидит себя в отражении. ...В ушанке... И в ватнике... И в повязанном вокруг шеи шарфе... И почему-то снимет шапку и поправит волосы...

И мы услышим голос Саши:

— Они сначала всё не отпускали меня... А потом поверили... Я сказал, что у меня ничего не болит... И озноб прошел... И жар тоже... И даже сменил рубаху... Я все ел и ел, чтоб не подумали, что я болен. И целый день колол дрова... А потом я сказал, что пойду в город. Отлежусь у деда... Отойду совсем... И еще — узнаю у ребят про Гришу Штыкова...

Заложник. ...То, что взяли именно меня, — это случайность!.. Чистая случайность! Как сообщить в отряд, что это нелепая

случайность: в отряде думают, что немцы напали на след... Но немцы не знают, что я связан с подпольем... Они ничего не знают! Именно потому Шурика и хотят заманить, что не знают!

С а ш а. ...Вот как получается... Как глупо получается, Гриша... Мы дали слово выручать друг друга... И вот — я не могу тебе помочь... Я ничем не могу тебе помочь... Ты ждешь, а я не могу...

З а л о ж н и к. ...Я все время думал: только бы Шурик не приходил! Только бы не приходил, ведь это ловушка! Я так боялся, что он придет! Я надеялся: может, кто-нибудь удержит его... Но я не знал тогда всего того, что знал он... И я не знал, что его нельзя удержать... И что назавтра он пойдет своей привычной дорогой из лагеря в город... И это будет последний раз, когда он пойдет этой дорогой...

С а ш а. ...Мне совестно, почему-то мне очень совестно перед Гришей... Наверное, потому, что он думает: я приду в город, чтобы как-нибудь помочь ему... Но мы ведь увидимся... И когда мы увидимся, я скажу ему: вот какое дело, Гриша... Немцы готовят большой карательный отряд... Они будут искать партизан по селам и в лесах... А наши ушли — и не знают об этом... И не с кем мне посоветоваться. И некогда... А что-то ведь надо делать. И я решил. Вот что я решил... Нужно оттянуть время... Отвлечь... Задержать... Вот потому я и пришел... И это нужно сделать нам с тобой, вместе... Пусть обрадуются немцы: хитрость удалась! Сразу двое в руках! Пусть... Но пока они провозятся, пока станут дознаваться... Отряд вернется и успеет уйти с этого места... Надо только, чтобы подольше провозились... Надо три дня продержаться... Два дня!..

...Уже темнело. Лес кончался... Саша стоял и глядел: там, у большака, начиналось село... Саша смотрел на притаившееся село... Было тихо. Только далеко вдруг завыла собака... Саша снял с себя шарф, бросил на ветку, и он заколыхался на ветру...

С а ш а. ...Сегодня не возьмут... Завтра... Вот он дом, совсем близко! Сегодня высплюсь я... И печку затоплю... Дед меду даст... Как я соскучился по тебе, дед! А завтра в город пойду. Может, еще и увижу кого-нибудь из ребят... И успею предупредить... А там... Да убегу я! Все равно убегу!

...Шарф, забытый на ветке, все еще колыхался на ветру...

Но Саши уже не было на этом месте...

И оборвется музыка...

В наступившей тишине мы пройдем той дорогой, как бы следом за Сашей, в тишине городка... По безлюдным улицам... Мимо темных домиков...

Подойдем к настежь распахнутой калитке...

Увидим развороченную дверь — и зияющую черноту дверного проема.

Здесь мы постоим, глядя в черный провал...

И вдруг тревожно ворвется музыка...

Г о л о с з а л о ж н и к а. ...Он пришел ночью... Он шел к себе... Куда ж ему идти ночью... А у деда стояли немцы... Ночью его и схватили... Они следили за домом. Он хотел уйти в окно, огородами... У него была граната... И он кинул ее. Она не разорвалась... Как продержаться три дня? Как?..

...И мы увидим другие лица, только это скорее не лица, это скорее тени, силуэты вокруг главной фигуры — немецкого майора. И они будут говорить нарочито резко, резко жестикулировать, и голоса у них тоже будут резкие. Только майор спокоен, майор неподвижен и невозмутим...

П е р в ы й н е м е ц. Повесить!

В т о р о й н е м е ц. Повесить!

Т р е т и й н е м е ц. Да, да, повесить! Хватит!

Голос майора оборвал все эти выкрики, майор говорил спокойно и даже брезгливо:

— Куцые мозги! Как вы любите всякую мишуру и всякие представления! Театр! — и спокойно прибавил: — Его нужно выпустить! — повысил голос: — Как только мы его повесим, он станет героем-партизаном. Понимаете ли вы, что это значит для жителей? Вы не запугаете их, а наоборот! Нако-

нец, если мы выпустим его, он тут же уйдет к своим. Следите за ним! Он наведет вас на след! Это элементарно, как из романа для гимназистов! В конце концов нам важно найти и уничтожить отряд, а не мальчишку!

Первый немец. ...Может быть, вы и правы, господин майор! Но нужна карательная мера! Не время заниматься всякими психологическими фокусами с музыкой вместо автоматов. Мы всех распустили, партизаны действуют по району при полной поддержке населения! И это надо прекратить!

Майор. То, что вы называете фокусами, посильнее ваших виселиц! Мы пришли сюда не на год, а навсегда! Вы сумейте не уничтожать, а ломать... Я был учителем и по опыту знаю, как это делается!..

Майор торжествующе улыбнулся.

Второй немец. Но весь город знает, что он партизан и что он в наших руках. Можем ли мы, господин майор, оставлять его безнаказанным? Если мы не примем меры сегодня, я не ручаюсь, что завтра мы с ними справимся... Наконец, еще одно важное обстоятельство... Близко седьмое ноября... В канун их бывшего праздника было бы крайне уместно провести такую акцию...

Майор, занятый своими мыслями, никого не слушал:

— Вы, конечно, его били... Где его допрашивали?

Второй немец. Обыкновенно... В комендатуре...

Майор. Не годится.

...И возникает музыка... И мы увидим Сашино лицо... Саша будет сидеть в уютной комнате майора, с мягким освещением. И майор будет улыбаться и щуриться, прилаживая наушники, и будет слышна музыка, и она будет звучать все громче...

Саша будет смотреть прямо и спокойно, говорить негромко, но уверенно, а майор будет улыбаться и щуриться и слушать музыку...

— Думаете, я буду отпираться? Я не буду врать. И врагу не буду! Я боролся с врагом, как же я могу от этого отказаться?!..

Майор кивает, улыбаясь, слушая музыку...

И музыка зазвучит громче, громче — и мы не услышим, что говорит Саша...

...И опять возникнут лица ребят...

— ...А майор сказал: ему известно, что Шурик хотел его видеть. И спросил, чем он обязан такому любопытству?

А Шурик сказал: «Я никогда не видел живого палача».

— ...А майор спросил, похож ли он?

А Шурик сказал: «Кто знает, какой должен быть палач, разве кто-нибудь знает?»

— ...А майор сказал, что он тоже впервые видит такого молодого живого партизана, и удивился, что Шурик сказал все про себя. Он сказал, что не верит, что Шурик все делал один.

А Шурик сказал: «Разве я сказал — один?»

— ...А майор спросил, что ему лично сделали плохого? Почему он относится к ним, как к врагам?

А Шурик сказал: «Плохо, что вы здесь».

— А майор сказал, что он еще мал и не может ничего понимать про то, кто его враги.

А Шурик сказал: «Кто приходит на мою землю уничтожать и убивать — это и есть враг».

— А майор спросил, что бы он стал делать, если бы его отпустили, прямо сейчас.

А Шурик сказал: он сменил бы рубаху, они изодрали ее, когда били... Били, как вора...

А майор спросил: «Ну, а потом?»

А Шурик сказал: «Потом? Все то же самое и делал бы, что делал».

— А майор сказал, что его повесят. Он сказал: «Ты еще очень мал. И у тебя впереди жизнь. И ты ничего не видел». И рассказывал ему про интересные путешествия, про разные города, а если его повесят — он никогда ничего не увидит. И нет такой цены, которую бы человек не заплатил за жизнь.

А Шурик все смотрел на него и спросил, почему у него так дергается нос? И почему у него вообще так изменилось лицо?..

Первый из ребят. А майор стал кричать, что повесят его и заложников, и его приятелей.

А Шурик продолжал смотреть на него и сказал, что у него еще больше изменилось лицо...

Второй. А майор стал спрашивать, кто был с ним?

А Шурик не отвечал.

А майор спросил: «Где они?»

А Шурик молчал.

Третий. И тогда майор сказал: он отпустит его. Но пусть он выступит 7 ноября на площади и призовет всех жителей не укрывать партизан и не помогать им.

И Шурик отказался.

Четвертый. А майор сказал, что у него есть сутки. Пусть подумает. И если откажется, он умрет.

А Шурик все молчал, а потом сказал: я умру на своей земле, а вы — на чужой. И все смотрел на лицо майора, которое совсем уже изменилось...

...И все еще звучит музыка... И мы видим Сашу, он внимательно глядит в лицо своему палачу...

...Звучит музыка... И мы увидим лицо палача...

Это будет черное, с белыми зрачками, безглазое лицо фашиста.

...И Саша будет смотреть и смотреть на него — и думать...

ТИТР: «В СУТКАХ ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ЧАСА».

Саша сидит за партой, опершись на открытую крышку, задумчиво подперев голову руками и чуть прикрыв глаза, он сидит, как будто на уроке — только как будто он не слушает, что говорит учитель.

Но на самом деле — это пустой светлый класс с одной-единственной партой. Белая, свежевыкрашенная парта, и за ней — Саша.

— Лейтенант спросил, когда меня вели, чего это я так оглядываюсь? Я сказал: «Это моя школа, вот и оглядываюсь». А он сказал: «Где твой класс?» А я сказал: «Здесь». И он велел притащить сюда парту и сказал, совсем как учитель: «Посиди и подумай, как следует». Вот я сижу и как следует думаю. Я думаю...

Саша вдруг замечает вырезанную бритвой или ножом закрашенную надпись на парте: «Петя + Надя = любовь».

— Это какой же Петька? — Саша улыбается и пожимает плечами,— у нас в каждом классе Петька и Надя... Мама, я тебе еще не рассказал про Алену? — он вздохнул.— Да, любовь — это очень сильное чувство, мама... Только потом это понимаешь...

Саша поднимает глаза.

Перед ним стоит Астахов.

— Ты с кем разговаривал?

— Сам с собой...

— Ты умеешь разговаривать сам с собой?

Саша видел, что Астахов не на шутку взволнован и пришел не из простого любопытства.

— Раньше, я читал, накануне казни попа присылали,— сказал Саша, усмехнувшись.— А мне вот прислали тебя...

— Твои дела очень плохи! — сердито сказал Астахов.— Зачем ты столько на себя наговорил? Ты их взбесил! Ты представляешь, чем это кончится?

— А ты хочешь мне рассказать?

— Зачем ты, Шурка, полез в это дело? — с тоской проговорил Астахов.— И сына моего потянул!.. Зачем? Не прощу я тебе этого!..

Саша смотрел на него пристально:

— Неужели мне у тебя прощенья просить? У тебя?

Астахов нервничал, заговорил быстрым шепотом:

— Что бы ты сделал... Ну, если я тебя выпущу? Если убежишь? Вроде как бы я не доглядел... А я что-нибудь придумаю... У меня все-таки власть какая-никакая... Большая власть!

Саша с изумлением посмотрел на него:

— Да что ты? Они же с тебя голову снимут! А ты ведь дорожишь головой-то?

— Ну, а если?.. Уедешь, а? С Егором я вас отправлю подальше! В дальнюю деревню, к тетке... И никто не догадается... А? Сашок?.. Поедешь?..

— Не поеду...

— А что будешь делать? Ведь схватят тебя опять!

— Все то же самое и буду делать, я уже сказал майору!

— Повесят они тебя, понимаешь — повесят!

Саша посмотрел на него, усмехнулся:

— Ведь и тебя повесят... Потом...— тихо сказал он.

Астахов удивленно посмотрел на Сашу.

— Вон ты какой стал... Прежде-то разве такой был? Добрый был, прежде-то...

— А-а...— сказал Саша.— «Прежде»... Прежде-то мы с Егором в Испанию бежать хотели... Письма оставили, тебе и моему отцу... Взгрели нас тогда как следует. А ты все говорил: недостойны мы, мол, такого дела... И ведь я поверил!..

— Хватит тебе! — взмолился Астахов.

А Саша продолжал:

— А еще прежде, помнишь, как я с первым здоровым синяком пришел... Отец думал — жаловаться буду, слушать не стал... Послал на речку обмыть ногу... А ты мне примочки делал... Забыл?

— Да замолчи ты, господи! Шурик... Я и сам хотел бы, чтоб все по-прежнему было!..

— По-прежнему уже не будет...— тихо сказал Саша.

— Ты... Прости меня... Шурик...

— Уходи,— сказал Саша.

Астахов не двигался — и молчал.

— Ты у Егора проси прощения... И у Марии. И у матери моей... И у всех людей!

Астахов повернулся, чтобы идти, но не уходил, все топтался на месте в нерешительности.

— Может... передать что... отцу... деду...

— Уходи, я сказал.

— Да погоди, погоди же ты!.. Подумай еще!.. Ведь мало осталось-то до утра!

— А уже утро...— сказал Саша.— Уходи!!!

...И наступило утро...

...Ноябрьское утро сорок первого года...

...В то утро выпал снег, он едва покрывал землю...

...Вот она, белая дорожка до площади...

...Всего триста шагов до дерева.

...Всего триста шагов жизни.

...Один...

...Второй...

...Третий...

Саша остановился... Белый снег слепил глаза, и он долго щурился, глядя в небо...

В белой рубахе нараспашку, прямой и гибкий, он вдруг поднял руку, разжал кулак и подставил ладонь...

Он смотрел, как падает снег и тает у него на ладони, и улыбался...

...И остановится время...

...Только будет падать снег...

...Пока вся земля не станет белой...

...И мы услышим барабанную дробь, и увидим на белом экране, как на снегу стоит много ребят. Они стоят колонной, во много рядов...

И мы будем по очереди разглядывать их лица, а ребята будут повторять слова клятвы:

— ...Я клянусь верой и правдой служить моему народу...

— ...Я клянусь верой и правдой служить моему народу...

— ...Я клянусь верой и правдой служить моему народу.

— ...Я клянусь уничтожать фашистов, пока последний фашист не будет изгнан с нашей земли...

—...Я клянусь уничтожать фашистов, пока последний фашист не будет изгнан с нашей земли...

—... Я клянусь сражаться с врагами моей Родины, не зная пощады, не зная отдыха и страха...

— ...Я клянусь сражаться с врагами моей Родины, не зная пощады, не зная отдыха и страха...

— ...И я клянусь, что в этой борьбе не пожалею жизни...

— ...в борьбе не пожалею жизни...

— ...не пожалею жизни...

— Кровь за кровь! Смерть за смерть!

— ...Кровь за кровь! Смерть за смерть!

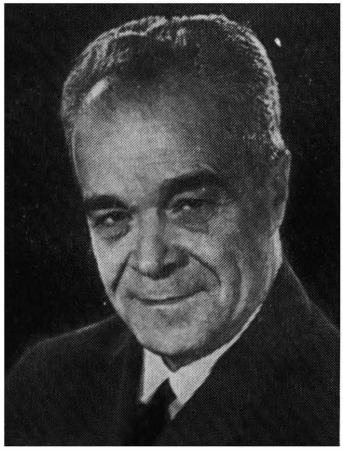
Не умолкает торжественная дробь барабана...

И тогда возникнет лицо Саши... И он оглядит всех, потом негромко, голосом твердым, но чуть дрогнувшим от волнения, скажет:

— Разрешите встать в строй!

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

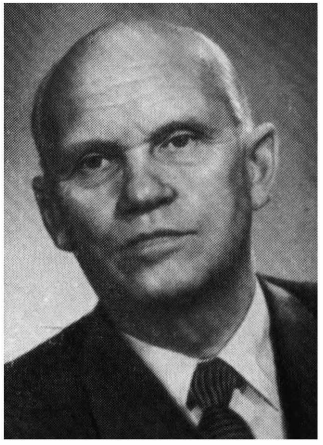


ДОНСКОГО Марка Семеновича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, выдающегося кинорежиссера, фильмы которого «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Радуга», «Сельская учительница», «Сердце матери», «Верность матери» широко известны и горячо любимы как в нашей стране, так и далеко за ее пределами

с 60-летием

БУРХАНОВА Шукура, народного артиста СССР, актера театра и кино. Его яркое и многогранное мастерство убедительно раскрылось в фильмах «Тахир и Зухра», «Бай и батрак», «Звезда Улугбека», «Буря над Азией», «Всадники революции», «Гибель черного консула»

с 70-летием



КОСМАТОВА Леонида Васильевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий, оператора, чье творчество является одним из замечательных свидетельств высокой изобразительной культуры советского киноискусства, снявшего фильмы «Каторга», «Земля жаждет», «Летчики», «Зори Парижа», «Дело Артамоновых», «Мичурин», «Вольница», «Каменный гость» и многие другие

ИСКУССТВО
КИНО

Индекс
70402